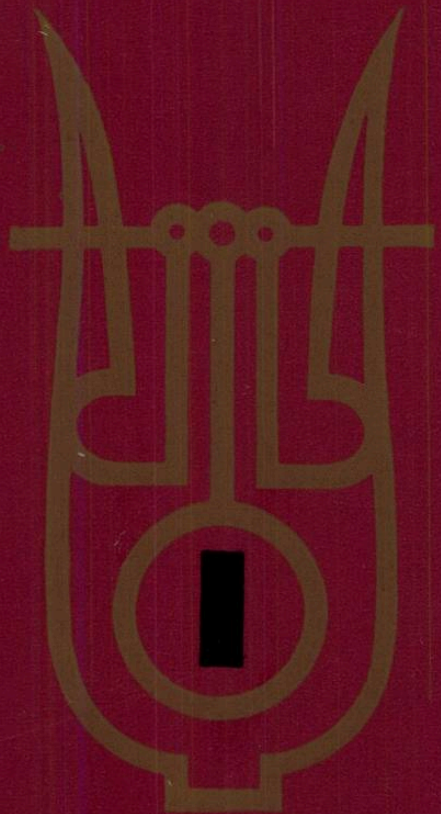
Biblioteca cras
S T R I U



IANUARIE

1964

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

MUZICA

ANUL XIV Nr. 1 IANUARIE 1964

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Inalta preţuire a ştiinţei, artei şi culturii

La 27 ianuarie a.c. în sala mare a Palatului R. P. Romîne, a avut loc solemnitatea înmînării ordinelor şi titlurilor conferite de Consiliul de Stat al R. P. Romîne, unor oameni de ştiinţă, literatură şi artă pentru realizări deosebite în activitatea creatoare, pentru contribuţia adusă la dezvoltarea culturii romîneşti.

La solemnitate au participat conducători de partid şi de stat. Tov. Gheorghe Gheorghiu-Dej, preşedintele Consiliului de Stat a felicitat călduros pe oamenii de ştiinţă şi cultură prezenţi.

Cuvîntul tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej

Dragi tovarăşi,

Permiteţi-mi înainte de toate să vă felicit din inimă pentru înaltele titluri şi distincţii ce v-au fost înmînate ca semn al preţuirii deosebite de care se bucură în patria noastră creaţia literară, artistică şi ştiinţifică, al dragostei cu care poporul şi statul înconjoară pe intelectualii ce-şi pun talentul şi pasiunea în slujba dezvoltării patrimoniului artei noastre naţionale, al culturii socialiste.

Acordarea distincţiilor care consfinţesc meritele dumneavoastră în îndeplinirea nobilei misiuni ce revine omului de cultură din ţara noastră constituie pentru fiecare dintre dv., după cum e şi firesc, un moment sărbătoresc, un prilej de mare bucurie şi satisfacţie.

Bucuria şi satisfacţia dv., dragi tovarăşi, sînt şi ale noastre, ale tuturor.

Partidul şi guvernul dau o înaltă apreciere activităţii rodnice şi laborioase a oamenilor noştri de ştiinţă, a cărei valoare este recunoscută şi peste hotarele ţării şi care aduce o mare contribuţie la dezvoltarea economiei socialiste şi a culturii.

Ne mîndrim cu toţii de avîntul pe care-l cunoaşte creaţia artistică. Titlurile de „Artist al poporului", „Maestru emerit al artei", „Artist emerit" şi decoraţiile conferite încununează bogata activitate creatoare a unui numeros detaşament de scriitori, compozitori, pictori şi sculptori, actori, solişti vocali şi instrumentişti — făuritori de opere ce întruchipează artistic imaginea vremurilor pe care le trăim, răspînditori ai comorilor nesecate ale artei.

Aş dori să adresez în aceste clipe cele mai călduroase felicitări maestrului Victor Eftimiu, neobosit făurar al slovei, participant activ de atîţia ani la lupta pentru binele şi progresul patriei noastre. Mă bucur şi în calitate de prieten, să-i pot ura, cu prilejul înmînării înaltei distincţii — „Steaua R.P.R." clasa I — să rămînă veşnic tînăr şi să dăruiască literaturii romîneşti noi creaţii de valoare.

Felicit pe doi dintre reprezentanţii de seamă ai şcolii medicale romîneşti, pe eminentul om de ştiinţă, academicianul Mihai Ciucă — unul dintre cei mai în vîrstă din cei sărbătoriţi — şi pe vice-preşedintele Academiei R.P.R., academicianul Ştefan Milcu, a căror activitate ştiinţifică aduce o importantă contribuţie la sporirea prestigiului de care se bucură ştiinţa noastră.

Adresez cele mai calde felicitări artiştilor îndrăgiţi de popor, Ştefan Ciubotăraşu, Arta Florescu, Ion Voicu, Alexandru Ciucurencu, Dumitru Ghiaţă, Ion Irimescu, Egizio Massini, Ioana Radu, talentaţilor scriitori Aurel Baranga, Marcel Breslaşu, Nicolae Deleanu, tuturor celor la a căror sărbătorire participăm astăzi.

Fiecare dintre dumneavoastră, savanţi, scriitori sau artişti, activişti de partid, lucrători în aparatul de stat sau în organizaţiile obşteşti şi-a adus aportul însufleţit la măreţele transformări înnoitoare ce au loc în ţara noastră ; în munca fiecăruia este o părticică din munca plină de abnegaţie şi eroism a întregului popor pentru desăvîrşirea construcţiei socialiste.

Fie ca această zi memorabilă să constituie un imbold de a obţine noi realizări de valoare, atît pentru dumneavoastră cît şi pentru toţi cei în mijlocul cărora activaţi !

6052

Au fost conferite: Titlul de artist al poporului din R.P.R. tovarăşilor: **Ştefan Ciubotăraşu**, actor; **Alexandru Ciucurencu**, pictor; **Arta Florescu**, solistă lirică; **Dumitru Ghiaţă**, pictor; **Ion Irimescu**, sculptor; **Egizio Massini**, dirijor; **Ioana Radu**, solistă lirică; **Ion Voicu** solist concertist.

Titlul de Maestru emerit al artei din Republica Populară Romînă tovarăşilor: **Nicuşor Constantinescu**, regizor; **Ştelian Dinu**, dirijor; **Zoltán Kovács**, pictor; **Iosif Ross**, grafician; **Ştefan Szönyi**, pictor.

Titlul de Artist emerit al Republicii Populare Romîne tovarăşilor: **Ion Bărbulescu B'Arg**, grafician; **Iosif Bene**, pictor; **Nicolae Boboc**, dirijor; **Ana Colda**, actriţă; **Gheorghe Cotovelea**, solist balerin; **Alexa Dumitrache-Mezincescu**, solistă balerină; **Alexandru Enăceanu**, solist liric; **Dumitru Eremia**, dirijor; **Dan Iordăchescu**, solist liric; **Ştefan Iordănescu**, actor; **Maria Lătăreţu**, solistă lirică; **Livia Liseanu-Szilágyi**, solistă lirică; **Bimbo Mărculescu**, actor; **Ştefan Mihăilescu-Brăila**, actor; **Ary Murnu**, grafician; **Nae Roman**, actor; **Nicolae Patrichi**, dirijor; **Emilia Petrescu-Cironeanu**, solistă lirică; **Gică Petrescu**, solist liric; **Ion Piso**, solist liric; **Florin Scărlătescu**, actor; **Ion Sima**, pictor; **Cornel Stavru**, solist liric; **Carmen Stănescu**, actriţă; **Ladislau Szász**, solist liric; **Jenö Szervátiusz**, sculptor; **Zizi Şerban**, actriţă; **Dorina Tănăsescu**, actriţă; **Ion Tîlvan**, actor; **Elena Vătafu**, solistă lirică; **Maria Voluntaru**, actriţă.

★

Acordarea noilor titluri şi ordine de către Consiliul de Stat al R.P.R., unor valoroşi reprezentanţi ai culturii şi artei noastre reprezintă, o dată mai mult, înalta preţuire de care se bucură, în patria noastră, activitatea creatoare.

Subliniind semnificaţia distincţiilor acordate, tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej, prim secretar al C.C. al P.M.R., preşedintele Consiliului de Stat, a arătat la solemnitatea decernării premiilor: „Partidul şi Guvernul dau o înaltă apreciere activităţii rodnice şi laborioase a oamenilor noştri de ştiinţă, a cărei valoare este recunoscută şi peste hotarele ţării şi care aduce o mare contribuţie la dezvoltarea economiei socialiste şi a culturii. Ne mîndrim cu toţii de avîntul pe care-l cunoaşte creaţia artistică. Titlurile de „Artist al Poporului", „Maestru emerit al artei", „Artist emerit" şi decoraţiile conferite încununează bogata activitate creatoare a unui numeros detaşament de scriitori şi compozitori, pictori şi sculptori, actori, solişti vocali şi instrumentişti — făuritori de opere ce întruchipează artistic imaginea vremurilor pe care le trăim, răspînditori ai comorilor nesecate ale artei".

Distincţiile sînt, într-adevăr, încă o expresie a minunatelor condiţii în care îşi desfăşoară activitatea oamenii de artă în patria noastră socialistă. Căci dacă în trecut talentele din toate domeniile artei erau privite cu nepăsare, dacă decenii de-a rîndul cîntăreţii s-au străduit din greu să întemeieze Opera Română iar instrumentiştii să fondeze Filarmonica, tot aşa cum oamenii de ştiinţă au trebuit să învingă singuri dificultăţile legate de activitatea lor, — regimul de democraţie populară sprijină azi pe toţi cei ce-şi pun talentul şi munca în slujba înfloririi culturii şi artei noi, socialiste.

Datorită nepreţuitului sprijin moral şi material acordat, muzicieni aparţinînd tuturor generaţiilor s-au distins în ţară ca şi peste hotare, obţinînd aprecieri de prestigiu.

Dirijorul Egizio Massini, artist al poporului, muzician cu o bogată experienţă artistică a promovat creaţia originală şi din repertoriul universal, în calitatea sa de prim şef de orchestră la Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R., remarcîndu-se în faţa publicului nostru, ca şi a celui de la Moscova, Paris şi din alte centre de seamă.

Slujitoare de valoare a scenei noastre lirice, artista poporului Arta Florescu are o activitate multilaterală în domeniul artei cîntului şi în cel al îndrumării tinerelor talente ce se formează în Conservator.

Sol al artei violonistice romîneşti, Ion Voicu, artist al poporului, a făcut cunoscută muzica în rîndul publicului larg, remarcîndu-se în săli de concert cu renume.

Aceeaşi distincţie a fost acordată neobositei interprete a cîntecului popular, Ioana Radu.

Titlul de maestru emerit al artei exprimă aprecierea contribuţiei adusă cu rîvnă şi competenţă la dezvoltarea artei noastre teatral-muzicale de Nicuşor Constantinescu şi Dinu Stelian.

Dăruirea artistică de care au dat dovadă a atras de asemenea titlul de artist emerit unor valoroşi interpreţi: Nicolae Boboc, dirijor; Gheorghe Cotovelea solist balerin; Alexa Dumitrache-Mezincescu solistă balerină; Alexandru Enăceanu solist liric; Dumitru Eremia dirijor; Dan Iordăchescu solist liric; Maria Lătăreţu solistă lirică; Livia Liseanu-Szilágyi solistă lirică; Bimbo Mărculescu actor; Nae Roman actor; Nicolae Patrichi dirijor; Emilia Petrescu-Cironeanu solistă lirică; Gică Petrescu solist liric; Ion Piso solist liric; Cornel Stavru solist liric; Ladislau Szász solist liric; Zizi Şerban actriţă; Elena Vătafu solistă lirică.

Înalta apreciere reprezintă pentru muzicienii amintiţi ca şi pentru ceilalţi lucrători din domeniul artei muzicale, un puternic imbold către noi realizări.

Însufleţiţi de nobilul sentiment că participă, alături de activiştii din toate domeniile la măreaţa operă de desăvîrşire a construirii socialismului în patria noastră şi că munca lor rodnică, inspirată din grandioasele transformări înnoitoare îşi află un permanent ecou în masa oamenilor muncii, creatorii şi interpreţii îşi vor spori eforturile, convinşi că realizările lor vor fi totdeauna apreciate.

PASCAL BENTOIU

Accesibilitatea în muzică

Artistul creează pentru ceilalţi oameni. Aceasta este un adevăr demonstrat de experienţa veacurilor, iar părerile contrare — vehiculate de unele curente estetice decadente — trebuie combătute cu toată tăria.

Se poate totuşi ivi o confuzie în această chestiune, după cum ne concentrăm atenţia asupra procesului de creaţie sau asupra produsului finit — opera de artă. Efortul creatorului este într-adevăr bucuria sa exclusivă şi în acest singur sens artistul creează şi pentru sine. Pe parcursul acestui efort, el se edifică pe sine, cîştigă noi poziţii în domeniul cunoaşterii, se structurează interior. De fapt, munca de creaţie este modul său de existenţă şi pentru nimic în lume un artist autentic nu va renunţa la efortul pe care-l implică elaborarea operelor sale. Stravinski spunea o dată că dacă, prin imposibil, i s-ar aduce gata terminată piesa pe care intenţionează să o scrie, ar fi ruşinat şi descumpănit, ca de o mistificare. Iar Enescu spunea adesea „odihneşte-te de muncă, prin muncă", ceea ce exprimă cu alte cuvinte, c-am acelaşi lucru. Pe de altă parte însă, opera de artă, odată isprăvită, se detaşează de cel ce a făurit-o şi devine bun comun. Privilegiul creatorului este de a fi primul om care apreciază lucrarea nou-născută. Este de dorit să nu rămînă şi singurul. Pentru aceasta se cer întrunite o sumă de condiţii : unele privind calităţile obiective ale operei de artă, altele privind interpretarea şi modul de difuzare, iar altele fondul aperceptiv al iubitorului de artă.

La prima vedere, s-ar părea că problema accesibilităţii se situează în întregime în sfera calităţilor obiective ale operei de artă. Există cîteodată tendinţa de a se cere unei lucrări muzicale să fie accesibilă, aşa cum se cere unui fruct să fie dulce. În fapt este judicios să ne întrebăm şi dacă fructul respectiv a fost ambalat în condiţii satisfăcătoare şi spălat înainte de a fi adus la masă şi în fine dacă omul căruia îi este oferit îi plac fructele. Tot astfel în domeniul artei, în cazul nostru al muzicii, trebuie examinată problema accesibilităţii trecînd prin toate cele trei etape : creator — interpret — public. Numai dacă în toate aceste etape sînt întrunite condiţiile optime, se poate trage o concluzie valabilă asupra accesibilităţii cutărei sau cutărei opere.

La nivelul creaţiei accesibilitatea este *consecinţa* unor calităţi majore de formă şi conţinut, a căror analiză depăşeşte cadrul discuţiei de faţă. În orice caz nu trebuie să privim accesibilitatea ca pe o calitate în sine, deosebită de celelalte şi independentă faţă de ele. Despre bogăţia conţinutului sau despre perfecţiunea formei se pot spune foarte multe lucruri. Esteticienii şi criticii au umplut biblioteci întregi cu discuţii asupra acestor probleme. Cît priveşte accesibilitatea se poate spune doar atît : este mai mare sau mai mică, după cum lucrarea respectivă emoţionează mai mulţi sau mai puţini ascultători. E firesc să fie astfel, întrucît accesibilitatea nu prezintă caracteristici distinctive ; ea este doar o rezultantă a celorlalte calităţi obiective (de conţinut şi formă) ale operei de artă.

Va fi deci în mod necesar accesibilă o lucrare care toarnă un bogat conţinut (care deci reflectă aspecte esenţiale ale existenţei) într-o formă perfectă (rezultat al măiestriei — adică, în fond, al tehnicii autorului). Vor fi inaccesibile sau fals accesibile lucrările goale de conţinut, fie că autorul se încurcă în hăţişul subtilităţilor formale şi alunecă într-un constructivism steril, fie că e plin de generozitate şi bune intenţii, însă îi lipseşte meşteşugul necesar pentru a da expresie simţirii sale. E cazul să numim acest din urmă gen de lucrări „fals accesibile" pentru că adesea ele cîştigă adeziunea unei părţi din public la o primă audiţie. După aceea nimeni nu mai simte nevoia unei a doua audiţii, însă se păstrează amintirea unei bucăţi uşoare, lesne de înţeles, plăcute, comode, care în fond nu deranjează pe nimeni şi care este taxată drept „foarte accesibilă".

Criteriul înţelegerii instantanee este fals. Cu adevărat accesibile sînt lucrările care solicită *accesul repetat* al ascultătorului la ele. Nimeni nu se poate lăuda că a înţeles dintr-odată simfonia a 9-a de Beethoven. Este acesta un motiv să o declarăm inaccesibilă ? Pe plan artistic, accesibilă este capodopera la care omul este îndemnat să revină în repetate rînduri pentru a-i desghioca sensurile multiple şi nu panoul de reclamă a pastei de dinţi pe care-şi aruncă o privire fugitivă şi apoi trece mai departe. Să nu confundăm lucrarea simplistă cu lucrarea simplă în expresie, dar adîncă prin semnificaţii. Artiştii care mini-

malizează înţelegerea şi nevoile spirituale ale ascultătorilor se aseamănă acelor oameni care vorbesc copiilor stricat „pentru a coborî la mintea lor". Garanţia calităţilor de formă şi conţinut o constituie cunoaşterea adîncă şi multilaterală a vieţii pe de o parte şi măestria tehnică pe de altă parte. La accesibilitate conduce sinceritatea artistică deplină şi nu graiul contrafăcut pentru înţelegerea *prezumat redusă* a ascultătorilor. Şi desigur, autorul trebuie să caute cu perseverenţă expresia cea mai simplă posibilă.

Abordînd problemele interpretării, vom reaminti că oricîte calităţi ar avea o lucrare, ea nu ajunge realmente la public, dacă este slab interpretată. Răspunderea interpretului faţă de operă este imensă. Versiunea pe care el o dă creează exact dimensiunile portalului prin care pătrund intenţiile autorului. Dacă portalul este diform, cortegiul semnificaţiilor operei va fi înghesuit, scîlciat, denaturat, şi nimeni, oricîtă imaginaţie ar avea, nu poate reconstitui în întregime o lucrare bună dintr-o interpretare neîngrijită. Opera valoroasă nu se impune de la sine, ci o impune interpretul printr-o muncă entuziastă şi devotată.

În fine, modul de programare a lucrărilor este un factor de mare importanţă. În general, repertoriul formaţiilor şi soliştilor noştri se îmbunătăţeşte din ce în ce mai mult. Se mai întîmplă însă cîteodată ca unele piese să fie socotite din oficiu inaccesibile şi să se cînte rar sau deloc, iar altele recunoscute drept accesibile, să se programeze cu o insistenţă ce nu poate să ducă decît la saturaţie. Poate că ar fi bine să lăsăm lucrările să-şi verifice accesibilitatea în timp şi în circuitul viu al vieţii muzicale şi nu să stabilim aprioric prezenţa sau lipsa acestei calităţi. Bineînţeles, nu avem în vedere, cînd spunem asta, acele lucrări vădit slabe a căror lipsă de conţinut şi carenţă de formă se pot constata de la început, şi cu atît mai puţin lucrările care sînt rodul unor preocupări exclusiv formale, al unor influenţe neasimilate şi preluate ad-hoc.

Considerentele de mai sus ne-au adus la etapa a treia a problemei accesibilităţii şi anume la educaţia muzicală a ascultătorilor. Şi în artă, ca şi în alte domenii, pofta vine mîncînd. Şi adevărul este că publicul nostru are din ce în ce mai multă poftă de muzică, de artă şi de frumos în general. Se cuvin aprofundate metodele pentru lărgirea continuă a fondului aperceptiv al maselor, condiţie indispensabilă a accesibilităţii artei noastre. Ciclurile de iniţiere sînt o metodă excelentă pentru început. Dacă însă nu se trece şi la difuzarea masivă a pieselor reputate mai dificile, rezultatul va fi minim. Lucrurile se întîmplă aci exact ca la învăţarea unei limbi străine. Primele lecţii trebuie curînd urmate de intrarea în materia vie, adică în literatura limbii respective, fără de care cel mai entuziast discipol rămîne la cîteva principii gramaticale pe care le uită cu repeziciune. Un exemplu concret : muzica vocală a Renaşterii este considerată unanim ca prezentînd o deosebită valoare, comparabilă poate cu cea a monumentelor artei plastice şi literaturii aceleiaşi epoci. Programarea acestei muzici aproape exclusiv în cicluri de iniţiere ne duce cu gîndul la o carte din care s-ar edita într-una numai prefaţa.

În concluzie : problema foarte complexă a accesibilităţii trebuie urmărită la toate etapele existenţei operei muzicale : creaţia (unde presupune un orizont larg de cunoaştere a vieţii, măiestrie şi sinceritate artistică), interpretarea (unde este nevoie de o muncă plină de abnegaţie şi de entuziasm), difuzarea (unde se pune chestiunea unei programări judicioase) şi publicul (al cărui fond aperceptiv trebuie în continuu îmbogăţit, prin metodele cele mai variate şi ingenioase).

Accesibilitatea rezultă tocmai din rezolvarea pozitivă a tuturor acestor etape care se ivesc pe drumul operei muzicale, de la masa de lucru a creatorului pînă la inima ascultătorului.

ALFRED HOFFMAN

Interpreții și muzica românească

Într-o privire retrospectivă asupra trecutei stagiuni muzicale din capitala Franței, publicată în „Guide du concert", cîțiva critici parizieni de frunte situau reprezentarea operei „Oedip" a lui George Enescu, în tălmăcirea colectivului Teatrului de Operă și Balet din București, printre evenimentele artistice dominante. O tînără pianistă franceză, Sylvie Mercier, ne vorbea cu ocazia unui recent turneu despre succesul pe care l-a obținut în fața publicului francez și englez interpretînd Concertul de Paul Constantinescu. La Geneva, Vladimir Orlov a înregistrat unul din marile succese ale carierei sale solistice prezentînd în primă audiție Concertul de Anatol Vieru. Pe scena Teatrului din Kremlin, „Lysistrata" lui Gherase Dendrino interpretată de colectivul Teatrului de operetă din Odesa îndrumat de Nicușor Constantinescu a fost consacrată ca una din creațiile contemporane de frunte ale genului.

Sînt numai cîteva din foarte multele exemple care dovedesc prestigiul internațional crescînd al artei componistice românești ; dar mai dovedesc și altceva, anume că tălmăcirea de calitate a muzicii românești poate deveni un prilej optim de „lansare" a interpreților respectivi în atenția cercurilor artistice celor mai largi. În general, s-au șters, ca o amintire urîtă, interpretările fade, neprecise, convenționale care, cu mulți ani în urmă, periclitau soarta multor lucrări românești de valoare. Astăzi, nu puțini sînt interpreții care-și fac un titlu de glorie din a fi contribuit la intrarea în viața publică, în cele mai bune condiții, a noilor opusuri ieșite de sub pana tuturor generațiilor de compozitori reuniți în largul front al muzicii românești realist-socialiste. Ca să nu privim însă lucrurile prea „în roz", trebuie să ne mai amintim totuși și de regretabilele excepții. Mai sînt încă destui dirijori înclinați să-și întregească programul, alături de simfonia și concerto-ul „senzaționale" cu... ceva românesc găsit și pregătit în grabă care nu dă orchestrei prea multă bătaie de cap. Mai sînt directori de teatre muzicale sau Filarmonici care, preocupați de „succesul de casă", se simt îndreptățiți să neglijeze creația românească originală sau să nesocotească munca soliștilor care au învățat un concert românesc nou, refuzînd să-i programeze dacă nu aduc mereu și mereu vechii „cai de bătaie" de mult obosiți de prea frecvente alergări. Și mai sînt — iar aici greșeala este cu deosebire dureroasă — multe programe pentru turnee în străinătate alcătuite fără preocuparea de a pune în cea mai avantajoasă lumină muzica românească și dezvoltarea ei actuală. De fapt, turneele formațiilor și soliștilor noștri peste hotare ar trebui să constituie tot atîtea prilejuri de informare a publicului internațional despre tradițiile muzicii noastre dar și despre ultimele succese creatoare ale compozitorilor de astăzi. Entuziasmul creator proaspăt ce animă noile lucrări se va transmite și interpreților, iar prezentarea unui asemenea repertoriu va îmbrăca acel caracter de act artistic contemporan capabil, înainte de toate, să se adreseze sensibilității ascultătorului din zilele noastre.

Nu sîntem de acord — vă rugăm să ne credeți, interpreți ce vă lăsați cu greu înduplecați să vă împrospătați repertoriul — cu veșnicele afirmații în legătură cu conservatorismul publicului muzical. În calitate de critic muzical, urmărind viața zilnică de concert, am putut să-mi dau seama de neadevărul lor. În ultima vreme, publicul nostru, conștiința lui, au crescut calitativ ; ascultătorul caută cu nerăbdare în program prima audiție. El o urmărește cu atenție încordată, iar aplauzele de la sfîrșit nu sînt un simplu act de politețe : sînt un verdict artistic. Îi va face plăcere să vadă compozitorul în sală, să-l salute ca pe un tovarăș de epocă și de năzuințe ; prezența creatorului în mijlocul publicului său devine tot mai mult o componentă esențială a noii vieți artistice în Romînia democrat-populară. Succesul sau insuccesul în sala de concert sau de spectacol devin tot mai mult indicii artistice prețioase. Subestimarea publicului se dovedește, în aceste împrejurări, cea mai proastă sfătuitoare. Adevărul este că publicul simte ceea ce este autentic, ceea ce este izvorît dintr-un impuls creator adevărat, și respinge lucrările „confecționate", repetarea și autocitarea propriilor șabloane, trădarea spiritului contemporan, ca și inovația sterilă ce nu slujește expresia puternică și convingătoare. Noul în artă nu sperie publicul, ci îl atrage ! Este un adevăr de care, cu cît se vor pătrunde mai repede interpreții, cu atît le va fi mai repede deschisă calea spre cucerirea adevăratului prestigiu. Aflîndu-te în rîndul publicului, urmărindu-i reacțiile, îl vei vedea adesea obosit sau neatent atunci cînd cutare solist sau dirijor — chiar din cei pe care-i apreciază — repetă a „x" oară, ca pe o lecție depănată pe de rost, lucrarea cu care cel

de pe scenă e convins că va smulge mai lesnicios succesul. În schimb, cînd acesta prezintă o nouă lucrare, figura ascultătorului se animă: chiar dacă nu-i va pătrunde de prima oară tot înțelesul, plăcerea de a admira activ un nou peisaj muzical îi va stimula propria receptivitate artistică. Progresînd el însuși, va aprecia și progresul interpretului prin al cărui talent și rîvnă a avut posibilitatea să-și îmbogățească orizontul, îl va răsplăti cu aplauze și cu stima sa. Iar în istoria noii muzici romînești, care se făurește sub ochii noștri, numele acestuia se va întipări cu litere mult mai vizibile. Numărul de prime audiții de calitate devine tot mai elocvent pentru măsurarea capacității unui interpret, a unui ansamblu.

Să ne gîndim doar pentru o clipă la cei mulți mari interpreți care s-au consacrat ca mesageri entuziaști ai muzicii compozitorilor contemporani din patria lor! Richter, Oistrah, Rostropovici și-au unit, în conștiința iubitorilor de muzică de astăzi, numele cu al lui Prokofiev sau Șostakovici, ale căror opusuri le-au prilejuit desfășurarea celor mai bune laturi ale talentului lor. Tenorul Peter Pears a dus spre glorie lucrările vocale ale lui Benjamin Britten, Yvonne Loriod s-a consacrat ca interpretă inegalată a opusurilor pianistice ale lui Messiaen; exemplele s-ar putea multiplica la nesfîrșit.

Din fericire, și în muzica noastră avem exemple lăudabile de interpreți care s-au contopit, trup și suflet, cu creațiile a căror frumusețe erau chemați să o transmită publicului. Cazul lui David Ohanezian, care a făcut din Oedip „rolul vieții lui", apare ca foarte concludent. Drama eroului vechilor tragedii grecești îl face să se cutremure pe spectatorul de astăzi, care regăsește în tălmăcirea talentatului nostru cîntăreț și actor o încarnare de covîrșitoare forță artistică. Interpretul iubește rolul cu pasiune, împrumută Oedip-ului lui Enescu sînge din sîngele său, iar propriile sale însușiri interpretative — măiestria contrastelor extreme, cîntul de mare încordare dramatică în care cuvîntul, sunetul muzical și gestul elocvent se contopesc, — își află aci realizarea maximă. De altfel, creația lui Enescu — expresia cea mai de seamă a geniului muzical al poporului romîn — a favorizat multe reușite interpretative importante. Astfel, de pildă, jocul pianistic al lui Valentin Gheorghiu nu ni s-a părut niciodată atît de plin de resurse poetice și evocatoare ca în susținerea lucrărilor de cameră ale maestrului — Sonata a III-a în caracter popular romînesc, Impresii din copilărie, Cvartetul cu pian în re minor etc. Pe deasupra transparenței și eleganței caracteristice, interpretarea pianistului — pe care de altfel universul muzicii de cameră îl inspiră mai totdeauna — a dobîndit în aceste împrejurări o suplețe, o mlădiere în inflexiuni, o cantabilitate menite să înrîurească în chip pozitiv lărgirea propriului diapazon expresiv. Efortul creator de a se integra lumii atît de specifice a muzicii enesciene a stimulat pe mulți dintre interpreți să-și descopere resurse artistice noi. În general de factură clasică, arta inteligent-sensibilă a Mariei Fotino, de pildă, a înscris prin interpretarea Sonatei I pentru pian de Enescu o reușită de o natură diferită, deschizîndu-i orizonturi noi spre domeniul contemporan. Ca să construiască, în multitudinea lui de linii, edificiul Simfoniei a II-a, Iosif Conta a fost nevoit să-și ascută sensibilitatea polifonică, să urmărească — mai mult decît o făcuse în trecut — desfășurarea muzicii pe planuri sonore multiple. De asemenea, Mircea Cristescu, echilibrat și riguros, a fost atras spre zone emoționale încă neexplorate de el pentru a reda, în litera și spiritul lor autentic, lucrări ca Suita Sătească, Simfonia a III-a, Simfonia de cameră. Înclinat spre desfășurări temperamentale ce amenință cîteodată să spargă cadrul intim al liricii vocale de cameră, Dan Iordăchescu a găsit în melodiile lui Enescu un teren de cultivare rafinată a darurilor sale; unda de caldă umanitate a glasului său s-a adaptat melodismului egal de reținut și expresiv din cîntecele pe versuri de Clément Marot, oferindu-ne momente de rară elevație artistică.

Muzica romînească a fost și este o mare școală pentru interpreții noștri care — cîntînd-o — își cultivă în direcția cea mai autentică talentul, de o calitate specifică poporului din mijlocul căruia s-au ridicat. Astfel, prezentînd cîntecele lui Mihail Jora, artiștii vocali învață să „spună" melodia romînească pe versul romînesc, deslușesc tainele magistralei îmbinări slovă-viers realizată într-o alcătuire unică prin savoarea ei lesne de recunoscut din cîteva măsuri. Cîntărețe ca Arta Florescu, Lisette Georgescu, Emilia Petrescu, Martha Kessler, Yolanda Mărculescu, Elisabeta Carțiș, ne-au dovedit că îmbinarea de inteligență ascuțită și sensibilitate necesară pentru redarea fidelă a acestor pagini este cu adevărat creatoare de stil. E cu neputință să omitem aci numele lui Valentin Teodorian — și nu numai pentru cele cîteva reușite în tălmăcirea liedului jorean. Aș vrea să amintesc de intrarea lui Rică Venturiano în „Noaptea furtunoasă" a lui Paul Constantinescu „Angel radios! De cînd întîiaș dată te-am văzut, uzul rațiunii mi-am pierdut ...". Cadența bombastic-declamatorie a frazei respective, elocvența de nuanță ridicolă a personajului, intenția de parodiere manifest urmărită de compozitor sînt toate înțelese în chip sintetic de interpret, care reușește să-și adapteze admirabil și timbrul glasului necesităților dramatice respective; dorind să ilustreze, printr-un fragment reprezentativ, esența comediei muzicale caragialești nu ai putea afla alt moment mai fericit, în colaborarea compozitor-interpret, decît acesta.

În asemenea colaborare, stimulentul se exercită în ambele sensuri; dacă interpretul va

obţine succese semnificative prin prezentarea unor noi lucrări valoroase şi îşi va lărgi, foarte adesea, muncind asupra lor, propriul orizont artistic, compozitorul va fi, la rîndu-i, favorabil influenţat de conştiinţa că noua sa lucrare îşi va afla, la scurt timp după ce a fost desăvîrşită, purtători de cuvînt entuziaşti. Un exemplu este elocvent, între multe altele: în ultimii ani s-au scris foarte multe lucrări pentru clarinet. S-ar putea cita, dintre compozitori, Marţian Negrea, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Ştefan Niculescu, Alexandru Hrisanide şi, desigur, mulţi alţii. Nu ne înşelăm, credem, afirmînd că unul din motivele determinante pentru această bogăţie de opusuri destinate unui instrument de suflat o constituie arta expresivă şi de o inteligenţă mobilă a lui Aurelian Octav Popa, gata oricînd să înveţe şi să prezinte cu cea mai deplină participare noile lucrări ce i se oferă. Este vorba, aci, şi de o formaţie muzicală corespunzătoare, (Popa a făcut el însuşi studii de compoziţie) — de sensibilitatea şi înclinaţia interpreţilor pentru valorile muzicii contemporane. Necesită, desigur, un curaj şi pretinde o iniţiativă creatoare deosebită prezentarea unor lucrări pe care nu le-ai putut asculta pînă atunci în înregistrări, pentru care nu există deci unul sau mai multe „tipare" interpretative ce pot fi luate ca îndreptar. Dar cît de nobilă şi importantă este o asemenea sarcină artistică! Interpretul va avea mulţumirea că poate să deschidă drumuri noi, că are posibilitatea să devină el însuşi făuritor de stil.

Atitudinea faţă de propagarea muzicii româneşti începe să devină tot mai mult „cartea de vizită" a unui solist, ba chiar a unui colectiv artistic întreg. Sînt orchestre cu care se colaborează în cele mai bune condiţii, care înţeleg că „noul născut" artistic necesită mai îndelungi şi mai atente îngrijiri decît lucrările de mult ştiute şi acordă primelor audiţii româneşti o atenţie deosebită. În ultima vreme, de pildă tot mai mulţi compozitori sînt plăcut impresionaţi de bunăvoinţa cu care sînt primiţi la Orchestra Radioteleviziunii, ai cărei dirijori Iosif Conta şi Emanoil Elenescu şi-au înscris numele alături de foarte multe noi titluri de lucrări româneşti.

La pupitrul Orchestrei Cinematografiei sau a diferitelor filarmonici din ţară, Paul Popescu a dirijat lucrări de Mihail Jora, Zeno Vancea, Dumitru Bughici, Aurel Stroe, Doru Popovici, Ştefan Niculescu, Dan Constantinescu, Cornel Ţăranu etc. multe dintre ele în primă audiţie. Trebuie de asemenea să arătăm că la Filarmonica din Cluj — unde, alături de venerabilul Antonin Ciolan desfăşoară o frumoasă activitate tînărul Emil Simon — punerea în lumină a noului în creaţia compozitorilor noştri şi în genere tendinţa de a atrage publicul spre valorile muzicii contemporane apar, din multe puncte de vedere, ca exemplare. Lista lucrărilor româneşti planificate penru a fi executate aci pe stagiunea 1963/64 ar putea fi arătată şi multor alte orchestre, care se plîng adeseori că nu ştiu unde să „descopere" noile opusuri interesante. În schimb, în alte cazuri repertoriul românesc nu este tocmai reprezentativ, mergîndu-se spre o linie de uşoară rezistenţă sau cu o nuanţă vetustă.

Filarmonica din Bucureşti a prezentat în ultimii ani adesea muzică românească; este, desigur, memorabilă prima audiţie a oratoriului „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu, sub conducerea maestrului George Georgescu. Marele nostru dirijor a împrumutat puterea de convingere şi prestanţa personalităţii sale artistice unor partituri ca „Simfonietta" de Ion Dumitrescu, suita „Munţii apuseni" de Marţian Negrea, „Dansurile româneşti" de Rogalski, „Nunta în Carpaţi" de Paul Constantinescu. Pe de altă parte, Mircea Basarab s-a evidenţiat în redarea Simfoniilor de Toduţă, a oratoriului „Constelaţia omului" de Tiberiu Olah şi a altor multe lucrări. În general însă nu se poate spune că orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" este încă suficient de receptivă la valorile muzicii româneşti. Rezultatul este că muzica românească nu apare totdeauna în lumina pe care ar merita-o; ne amintim, de pildă, de prima audiţie a „Concertului pentru dublă orchestră" de Ludovic Feldman, care nu s-a ridicat la valoarea partiturii. Acelaşi dirijor, Nicolae Boboc, a realizat după cîtva timp, în fruntea formaţiilor Radiotelevizionii, o excelentă execuţie a oratoriului „Mioriţa" de Anatol Vieru. Diferenţa a fost atît de marcată încît orice ascultător prezent la ambele concerte ar fi putut-o reţine.

Se cuvine să arătăm că — cel puţin aşa cum a fost planificat — repertoriul românesc pentru actuala stagiune se înfăţişează calitativ şi cantitativ superior celui din trecut; sînt cuprinse în programele de perspectivă multe prime audiţii interesante, iar alegerea compozitorilor este făcută într-un spirit echilibrat, care ţine seama de prezentarea unor individualităţi şi unor stiluri diverse. Chiar din cele cîteva concerte de început de stagiune, a apărut evidentă dorinţa Filarmonicii de a arunca lumina asupra creaţiei unor tineri muzicieni de valoare, prin interpretări de calitate: „Partita" de Dan Constantinescu (dirijor Paul Popescu), „Două schiţe" de Doru Popovici (dirijor Mihai Brediceanu), „Interludiu pentru două orchestre de coarde" de Mircea Istrate (dirijor Mircea Cristescu) etc. Este de dorit ca asemenea atitudine de sporită seriozitate în ce priveşte prezentarea lucrărilor româneşti să devină o regulă în activitatea primei noastre orchestre simfonice.

Pe scena Teatrului de Operă şi Balet, au avut loc spectacole de frumoasă calitate cu lucrări ale compozitorilor noştri. În afară de marele succes cu „Oedip", trebuie menţionat admirabilul triptic alcătuit din comedia muzicală „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu, baletele „La piaţă" de Mihail Jora şi „Priculiciul" de Zeno Vancea. Ne amintim de asemenea de frumoasa transpunere muzical-coregrafică a li-

rismului eminescian în baletul „Călin" de Alfred Mendelsohn. Nume ca ale coregrafilor Oleg Danovski și Tilde Urseanu, ca ale balerinilor Irinel Liciu, Valentina Massini și Gabriel Popescu — și citarea ar putea fi infinit mai amplă — s-au înscris, alături de cele ale compozitorilor interpretați, în istoria muzicii românești. Din păcate, interpreții care nu și-au precupețit talentul și energia pentru a da viață operelor și baletelor românești nu au ocazia destul de frecventă de a prezenta aceste creații ale lor, adesea remarcabile, în fața publicului. Sînt opere și balete ale compozitorilor noștri ce dispar, pe nesimțite, din repertoriu. Desigur, o selecție de valoare trebuie să existe; dar în același timp, nu se cuvine să uităm că un teatru de operă și balet de capitală trebuie să înfățișeze cu o oarecare periodicitate publicului național și celui alcătuit din numeroșii oaspeți de peste hotare creațiile muzical-dramatice reprezentative ale compozitorilor autohtoni. De asemenea, cît ar fi de dorit ca ritmul realizării spectacolelor cu noile creații românești să se accelereze! Știm, de pildă, că maestrul Jora a realizat baletul „Întoarcere din adîncuri", care a putut fi cunoscut — în suite de concert remarcabil interpretate de Orchestra Radioteleviziunii sub conducerea lui Iosif Conta — și și-a verificat succesul în public, cel puțin în ce privește muzica colorată, plină de sevă și pitoresc, în stilul binecunoscut al compozitorului. Oare cînd vom putea admira versiunea scenică a acestui balet?

O trecere în revistă a soliștilor noștri ne indică, chiar la o cercetare nu prea adîncă, pe cei atașați de propășirea muzicii românești. Frații Valentin și Ștefan Gheorghiu s-au remarcat totdeauna prin contribuții de o înaltă calitate — și nu numai în ce privește opusurile enesciene. „Mica suită" de Mihail Jora, „Sonata" de Alfred Mendelsohn au fost prezentate și înregistrate cu succes. Ambii au interpretat de asemenea Concertele pentru pian și, respectiv, vioară de Paul Constantinescu, iar la sfîrșitul anului trecut au pregătit, alături de Radu Aldulescu, prima audiție a „Triplului concert" al aceluiași compozitor. De o seriozitate exemplară și reprezentînd o elocventă sudură între intențiile compozitorului și personalitatea — înțelept echilibrată — a solistului s-a dovedit interpretarea, de către Ștefan Gheorghiu, a Concertului pentru vioară și orchestră de Pascal Bentoiu. Așteptăm acum pe frații Gheorghiu să ne prezinte frumoasa Sonată pentru vioară și pian a aceluiași compozitor. De altfel, este unul din compozitorii care au fost îmbrățișați cu dragoste de interpreți. Să ne amintim de fantezia și puterea evocatoare cu care Gheorghe Halmoș a făcut să „calce cu dreptul" primul Concert pentru pian și orchestră în cea dintîi audiție publică! Ulterior Cornel Gheorghiu ne-a prezentat și el versiunea sa, de asemenea foarte serios studiată. Acum însă, compozitorul era, în chip firesc, nerăbdător să-și asculte al doilea Concert pentru pian, mult mai elocvent pentru dezvoltarea sa creatoare din ultima vreme. Îndelung așteptată, prima audiție ne-a fost oferită de o excelentă tînără pianistă sovietică — Henrietta Mirvis. Iată o frumoasă pildă de operativitate pentru soliștii noștri!

Dintre pianiști, se cuvin menționați de asemenea Gabriel Amiraș, Harald Enghiurliu și Nicolae Brînduș, care au arătat un deosebit interes pentru promovarea noii noastre muzici.

Cei doi violonceliști de frunte ai noștri — Radu Aldulescu și Vladimir Orlov — sînt și în acest domeniu în frunte. Ar fi deajuns, în ce-l privește pe primul, să amintim interpretarea lucrărilor de Enescu (Simfonia concertantă, Sonata I), Paul Constantinescu (Balada haiducească) Tudor Ciortea, Valentin Gheorghiu (Sonate) etc. Interpretarea concertului lui Vieru de către Orlov, — care a făcut să se întregească imaginea despre pătrunzătorul lirism al artistului cu calități revelatorii de imaginație coloristică și incisivitate ritmică, — vine să se adauge unei îndelungi activități meritorii, din care mai amintim prima audiție a Concertului de Alfred Mendelsohn. Recent, cei doi colegi, a căror comuniune artistică reprezintă și o pildă cu atît mai demnă de urmat cu cît este, deocamdată, rară, au înregistrat noua Sonată pentru două violoncele a lui Doru Popovici.

Exceptînd pe Ștefan Gheorghiu, n-am putea spune că violoniștii noștri sînt o pildă de entuziasm pentru muzica românească. Aș da un singur exemplu. În ultimul timp, ne vine de peste hotare știrea că Sonata a III-a, în caracter popular românesc, de Enescu, capodoperă mondială a literaturii instrumentale contemporane, a fost înregistrată de artiști de talia unor Christian Ferras și Isaac Stern. La noi, însă, nici Ion Voicu, nici Ștefan Ruha, nici Mihai Constantinescu nu o cîntă, iar unica înregistrare existentă în catalogul „Electrecordului" este cea recondiționată, a lui George Enescu și Dinu Lipatti. Este oare un model prea ilustru pentru a fi urmat? Credem că dimpotrivă. Este adevărat că Ion Voicu a trecut la abordarea noii creații românești prezentînd în primă audiție, alături de pianistul Ferdinand Weiss, Sonata lui Mihail Jora. Ruha a obținut și el frumoase succese peste hotare cu Sonatina lui Tiberiu Olah. Un coleg cu obligații profesionale multiple, cum este concertmaestrul Filarmonicii „George Enescu", Varujan Cozighian, a cîntat încă cu mulți ani în urmă Sonata a III-a de Enescu alături de Nicolae Brînduș și a pregătit și un concert românesc, cel de Mircea Basarab.

Și alți violoniști cu activitate de concertmaeștri ai unor orchestre au avut, pe plan solistic, realizări meritorii. Gheorghe Hamza, de pildă, a interpretat Concertul de Dumitru Capoianu și a înregistrat pe bandă cîteva sonate ale unor tineri compozitori, iar Virgil Pop a cîntat Concertul de Alfred Mendelsohn.

Dintre soliștii la alte instrumente, flautiștii Dumitru Pop și Alexandru Nicolae și-au dobîndit merite apreciabile în propagarea valorilor muzicii românești.

Încă în decursul formării lor ca oameni și artiști, interpreții trebuie să fie obișnuiți să considere tălmăcirea muzicii românești ca a doua natură, să se exprime prin ea ca prin graiul cel mai firesc.

Un exemplu în acest sens ni se pare cel oferit de activitatea corului și orchestrei Școlii medii de muzică clujene, formații îndrumate de Mihai Guttman, care au un foarte cuprinzător repertoriu original.

De asemenea, la recentele producții ale unor instituții de învățămînt muzical, unii profesori și tineri interpreți și-au dovedit dragostea pentru muzica românească. Este semnul unui progres calitativ în învățămîntul muzical, care se cuvine însă generalizat.

Realitatea este că, în anii de avînt ai creației muzicale românești, atașamentul și afinitățile interpreților pentru noua noastră muzică au dat multe rezultate frumoase. Ele trebuie însă urmărite cu grijă, relevate, sprijinite. Am urmărit, de pildă, în „Sala mică" a palatului multe eforturi sincere, generoase, ale unor interpreți pentru propagarea muzicii noastre de cameră. Totuși, după ani și ani de discuții, trebuie să deplîngem și astăzi inexistența unei formații permanente de cvartet de coarde. Am ajuns să reconstituim doar din amintire adevărul că mulți dintre compozitorii noștri — Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Zeno Vancea, Anatol Vieru — au scris unele din cele mai frumoase lucrări ale lor pentru un asemenea ansamblu. Să fie oare de nerezolvat o asemenea problemă ? Sau trebuie înfrîntă numai o anumită inerție și neglijență ? În orice caz, dacă vom aștepta să se ivească deodată în fața noastră o formație ideală de cvartet, pe care să nu avem decît să o oficializăm, nu vom ajunge prea departe. Să ne interesăm de soarta formațiilor existente : de cele înjghebate din orchestra Radio, de cvartetul de tineret și de cel feminin al Filarmonicii, de cvintetul „George Enescu" care a și adus unele servicii importante muzicii românești pentru suflători. Este neîntîrziat necesar ca unor asemenea ansambluri să li se creeze, pentru un timp, condiții de lucru cît mai bune, pentru a ne putea da seama de realul lor randament. Mai mult ca în orice domeniu, în muzica de cameră se cere sedimentarea experiențelor, muncă îndelungată și sistematică, de migală, pentru sudarea intimă a contribuției interpretative a partenerilor.

Aceste rînduri nu au dorit nicidecum să epuizeze problema interpretării muzicii românești în toate genurile ei. Ele nu au năzuit să cuprindă, într-un catalog complet, pe toți interpreții care au avut realizări meritorii pe acest tărîm, sau să dezvăluie toate lipsurile existente. Sînt numai cîteva gînduri pornite din dorința sinceră ca lucrările de valoare ale compozitorilor noștri, cu care pe bună dreptate ne putem mîndri, să fie puse în adevărata lor lumină prin interpretări de calitate corespunzătoare, menite să le facă cunoscute și publicului nostru și celui de peste hotare.

Paul Constantinescu

În dimineaţa zilei de 20 decembrie 1963 s-a stins din viaţă, după o grea suferinţă, în plină activitate creatoare compozitorul Paul Constantinescu, membru corespondent al Academiei R. P. Romîne, maestru emerit al artei, membru în Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor, vicepreşedinte al Consiliului muzicii din Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, profesor la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti.

Născut în Ploieşti la 30 iunie 1909, Paul Constantinescu şi-a consacrat întreaga sa activitate creatoare şi putere de muncă progresului artei muzicale din ţara noastră.

Încă din anii de studii la Conservatorul din Bucureşti a fost atras de frumuseţea şi bogăţia muzicii noastre populare. Cu o consecvenţă pilduitoare, Paul Constantinescu s-a sprijinit în întreaga sa activitate componistică pe cunoaşterea profundă a vieţii poporului, pe valorificarea creatoare, la un înalt nivel artistic a cîtecului popular.

Creaţia sa muzicală cuprinde o mare varietate de genuri de la lucrări corale şi orchestrale de largă accesibilitate pînă la formele complexe ale muzicii simfonice, de cameră, vocal-simfonice şi dramatice.

Încă de la începutul activităţii sale creatoare multe din lucrările compozitorului ca: suitele simfonice şi instrumentale, baletul „Nuntă în Carpaţi", opera „O noapte furtunoasă" s-au impus, prin conţinutul lor realist, prin frumuseţea şi forţa lor emoţională, printre cele mai valoroase realizări ale muzicii noastre.

Talentul şi originalitatea sa puternică s-au afirmat din plin în anii puterii populare, în condiţiile dezvoltării culturii socialiste. Contactul artistului cu realităţile din patria noastră a generat lucrări pătrunse de patosul luptei poporului pentru făurirea vieţii noi, de optimismul constructorilor socialismului. Creaţii ca: „Cinci dansuri simfonice", concertele pentru coarde, pian şi orchestră, vioară şi orchestră, harpă şi orchestră, simfonia, simfonieta, triplu concert pentru vioară, violoncel, pian şi orchestră, opera „Pană Lesnea Rusalim", patru madrigale pentru cvartet vocal şi pian, ciclul de şapte cîntece din „Uliţa noastră", muzica pentru numeroase filme şi altele reprezintă valoroasa contribuţie adusă de eminentul compozitor la îmbogăţirea patrimoniului muzicii noastre noi.

Prin bogăţia şi forţa inspiraţiei melodice, limpezimea formei şi coloritului armonic şi orchestral, creaţia lui Paul Constantinescu, larg preţuită de publicul din ţară şi de peste hotare, constituie un model de înaltă măiestrie artistică.

Animat de un înalt spirit de răspundere şi dragoste pentru muzica noastră, Paul Constantinescu a îmbinat în mod armonios activitatea de creaţie cu munca obştească în cadrul Uniunii compozitorilor şi Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, pe tărîmul stimulării şi dezvoltării muzicii noi, al îmbogăţirii vieţii muzicale din patria noastră.

Profesor de armonie şi compoziţie la Conservatorul din Bucureşti, din anul 1938 Paul Constantinescu a îndrumat generaţii de muzicieni pe calea creaţiei legate de viaţa şi sensibilitatea artistică a poporului şi de tradiţiile muzicii noastre.

Pentru meritele sale deosebite în creaţia muzicală, pentru contribuţia adusă la înflorirea culturii noi, socialiste, Paul Constantinescu a fost distins cu titlul de maestru emerit al artei din R. P. Romînă, cu Premiul de Stat şi cu Ordinul Muncii.

Moartea lui Paul Constantinescu reprezintă pentru muzica romînească o grea pierdere. Artist înaintat, legat de popor, el va rămîne veşnic viu în amintirea iubitorilor de muzică din ţara noastră.

UNIUNEA COMPOZITORILOR DIN R.P. ROMÎNĂ

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

CONSERVATORUL DE MUZICĂ „CIPRIAN PORUMBESCU"

Funeraliile compozitorului Paul Constantinescu

În cursul zilelor de 21 și 22 decembrie 1963, prin fața catafalcului cu corpul defunctului, depus la sediul Uniunii compozitorilor din R.P. Română, au trecut un mare număr de bucureșteni, iubitori ai muzicii compozitorului. Mulți dintre ei au depus flori la căpătîiul celui dispărut.

La catafalc au făcut de gardă reprezentanți ai unor instituții de artă și cultură. Din ultima gardă au făcut parte Constanța Crăciun, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, conducătorii Uniunii compozitorilor, dirijori și interpreți.

La adunarea de doliu, care a avut loc la Uniunea compozitorilor, a luat cuvîntul Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor, maestru emerit al artei, care a adus un ultim omagiu compozitorului Paul Constantinescu. Fruntaș între compozitorii generației sale — a spus vorbitorul — Paul Constantinescu a adunat cu răbdare și iscusință frumuseți emoționante din tezaurul muzicii noastre populare, creînd opere, oratorii, simfonii, concerte, lieduri. Alături de toți compozitorii, el a simțit dragoste, prețuire și sprijin din partea regimului nostru democrat-popular, iar opera creată de el constituie o moștenire care va înflori peste ani. Muncind fără preget pe tărîm artistic și social, în cadrul Uniunii compozitorilor, Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, în jurii naționale și internaționale, el rămîne model de probitate artistică, exemplu de artist și de om.

Durerea despărțirii atît de timpurii de iubitul nostru prieten — a spus academicianul Mihail Jora — va fi, sînt convins, compensată prin viețuirea peste ani a ceea ce a avut el mai bun, graiul său muzical, luminos, bogat, sincer, expresiv. Subliniind calitățile sale de mare artist, de om și înțelegător coleg, vorbitorul a arătat că Paul Constantinescu a lăsat o moștenire muzicală valoroasă și a fost un exemplu de muncă neistovită. În numele Academiei R. P. Române, acad. Mihail Jora a adus ultimul salut defunctului.

A luat apoi cuvîntul artistul poporului George Georgescu, președintele Consiliului Muzicii, directorul Filarmonicii de Stat „George Enescu", care a spus, printre altele: Venit pe lume cu cele mai alese daruri ale muzicianului creator, Paul Constantinescu s-a impus de la bun început printr-o operă de valoare incontestabilă. Moartea lui lasă un gol imens în suflete și lipsește muzica românească de unul din cei mai valoroși creatori ai săi.

În opera lui s-a întruchipat prospețimea, plasticitatea și umorul, caracteristice firii sale. De tînăr, a pus stăpînire pe meșteșugul artei sale și a urcat cu pași siguri culmea desăvîrșirii, dînd tiparului o operă bogată care îmbrățișează genuri atît de variate.

Dumitru Popescu, vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, a adus cele mai profunde condoleanțe familiei defunctului; totodată, în numele Comitetului și al intelectualității, a exprimat durerea și regretul nemărginit pentru pierderea maestrului Paul Constantinescu

Compozitor de mare valoare, a cărui operă va rămîne totdeauna la loc de cinste în tezaurul artei naționale, a arătat vorbitorul, Paul Constantinescu a fost una dintre cele mai proeminente figuri ale culturii noastre contemporane. Ceea ce a făcut ca talentul și personalitatea sa puternică, originală, să-și găsească o înaltă realizare a fost conștiința viguroasă a apartenenței la acest popor, sensibilitatea și căldura cu care a exprimat în forme artistice măestre sufletul poporului nostru. Mare artist, Paul Constantinescu, ne-a lăsat o moștenire bogată, o comoară de sunete armonioase în care a cuprins gîndurile, sentimentele sale, toată sensibilitatea sa de fiu înzestrat al poporului nostru.

Au mai luat cuvîntul Victor Giuleanu, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București în numele Ministerului Învățămîntului și al Conservatorului care a subliniat înalta etică și conștiință profesională, în calitatea sa de profesor, exigența și generozitatea față de elevii săi, îndrumînd generații întregi în arta armoniei, punînd în mîna multor ucenici pana măiastră a compoziției, apoi poetul Cicerone Theodorescu, dirijorul Constantin Bugeanu, din partea Consiliului Cinematografiei. Dirijorul Iosif Conta, în numele Comitetului de Radiodifuziune și Televiziune a arătat că creația sa, pe cît de vastă pe atît de inspirată, izvor de emoție artistică, oglindă a trăsăturilor sufletești, a forței morale și optimismului poporului nostru constituie un testament de onoare pentru generațiile viitoare de muzicieni, un exemplu de strălucită împlinire a școlii muzicale românești. Prezența sa atît de vie în muzica ce a scris-o, ca și în inimile noastre, va constitui și pe viitor o pildă de dăruire, de umanism și conștiință cetățenească. Tenorul Valentin Teodorian a amintit că explicațiile de neuitat cu ajutorul cărora Paul Constantinescu îndruma pe interpreți și își tălmăcea fiecare intenție a sensurilor muzicii îi ajuta în propria lor creație. Paul Constantinescu se afla în plină forță creatoare — a spus pianistul Valentin Gheorghiu Ne-o dovedește ultima sa creație, triplul Concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră, pe care dorea atît de mult să-l asculte în ultimele sale clipe. Sînt pagini de profundă expresie omenească în care recunoști mai curînd gravitatea și sentimentul răspunderii față de viață și artă, decît teama în fața morții. Noi interpreții îi cunoaștem poate mai bine decît alți muzicieni gîndurile și sensibilitatea artistică. Colaborarea noastră cu el din ultimii ani, ne-a îmbogățit nu numai artistic și profesional ci și sufletește.

Studentul Costan Pavel a vorbit în numele studenților de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu". După terminarea adunării de doliu, sicriul cu corpul defunctului a fost ridicat pe umeri de compozitori și așezat pe carul funebru. Fanfara militară a intonat imnuri funebre. Apoi cortegiul funerar s-a îndreptat spre cimitirul Belu, unde a avut loc înhumarea.

GRIGORE BĂRGĂUANU

Dinu Lipatti interpret

În vara anului 1933, juriul Concursului Internaţional de pian de la Viena, după lungi dezbateri, decidea acordarea premiului I unui pianist polonez, remarcabil, dar aflat la limita superioară de vîrstă, iar premiul II unui tînăr concurent, la limita inferioară, un proaspăt absolvent al Conservatorului din Bucureşti. Mai mulţi membri ai juriului, în frunte cu Alfred Cortot, afirmaseră insistent, dar inutil, că locul întîi s-ar fi cuvenit pianistului romîn.

În acelaşi an, la Bucureşti, juriul Concursului naţional de compoziţie „George Enescu" se aflase în mare dilemă. Lucrarea calificată unanim ca prima, *o Sonatină pentru vioară şi pian*, plină de prospeţime şi de inspiraţie melodică romînească, nu aparţinea nici unuia dintre compozitorii romîni cunoscuţi. Autorul, acelaşi absolvent al Conservatorului, împlinise abia 16 ani. Pentru a nu nesocoti regulamentul concursului, dar şi pentru a nu nedreptăţi pe compozitor, membrii juriului i-au acordat premiul II, fără a decerna premiul I nici unui alt candidat, deoarece această distincţie ar fi atras şi cooptarea titularului ca membru în comisia de calificare a lucrărilor trimise la concurs. Candidatul nostru era prea tînăr încă pentru a putea sta alături de cei mai însemnaţi compozitori romîni, în frunte cu Enescu. Pe figura sa, însă, trăsăturile copilăreşti începeau să cedeze locul primelor semne ale maturităţii .Faţa lui palidă şi fină, ochii săi luminoşi deosebit de frumoşi sub fruntea largă, trădau o fire sensibilă şi deschisă; privirea lui sinceră, serioasă şi pătrunzătoare demonstra voinţă şi putere de muncă. Cu suflet de copil încă, deţinătorul celor două premii scruta, parcă, încrezător viitorul, care se arăta atît de promiţător. Tînărul pianist şi compozitor se numea Dinu Lipatti.

Dinu Lipatti văzuse pentru prima oară lumina zilei în Bucureşti, la 19 martie 1917. Trăind într-un mediu favorabil muzicii (tatăl său era un bun violonist, mama-pianistă), copilul a putut să-şi manifeste de timpuriu talentul său deosebit şi precoce. La vîrsta de 4 ani el cere insistent mamei sale să-l înveţe pianul, iar puţin timp mai tîrziu, uimeşte pe cei din jurul său cu mici compoziţii, ilustrînd diverse scene de familie, sau realizînd foarte sugestiv portretele muzicale ale cunoscuţilor.[1]) Avea un auz muzical absolut, o memorie excepţională şi, ca Chopin sau Schumann în copilărie, era înzestrat cu darul miraculos al improvizaţiei.

La botezul lui Dinu, în iunie 1921, toată familia în frunte cu distinsul său naş George Enescu ascultă cu emoţie interpretarea unui menuet de Mozart, iar la sfîrşitul „concertului" un fotograf imortalizează momentul istoric în care marele artist îi pune pe cap micului artist cununa simbolică de lauri. Amîndoi ţin în mînă viorile, căci Dinu preţuia şi instrumentul tatălui său, manifestînd egale aptitudini atît pentru pian, cît şi pentru vioară.

Din anul 1925 (la 8 ani) Lipatti începe serios studiile muzicale sub îndrumarea unor distinşi maeştri — Mihail Jora mai întîi, apoi, în conservator, Florica Musicescu — dăruindu-se cu pasiune pianului şi compoziţiei. În ciuda înclinaţiilor lui naturale, care îl făceau să învingă orice dificultate tehnică sau să realizeze orice temă de armonie sau contrapunct uimitor de repede, Dinu Lipatti nu înţelegea să renunţe la studiu. Principala lui ocupaţie era pianul, care îi răpea cea mai mare parte a zilei de lucru.

În 1932, numai după 4 ani de studii, el absolvă Conservatorul din Bucureşti, cu diplomă de merit. Un an mai tîrziu, la 10 februarie Lipatti debutează ca solist al Filarmonicii, interpretînd sub bagheta lui Alfred Alessandrescu Concertul în mi bemol major de Liszt. În vara aceluiaşi an, el obţine premiul II la Concursul internaţional de pian de la Viena. Era o mare realizare pentru interpretul nostru, cel mai tînăr dintre cei 250 de concurenţi din toată lumea; era de asemenea o remarcabilă afirmare a şcolii pianistice romîneşti peste hotare.

Înainte de a pleca în Franţa pentru a-şi continua studiile, o nouă izbîndă artistică îi aduce lui Dinu Lipatti consacrarea, de data aceasta în domeniul compoziţiei: premiul I onorific la Concursul naţional „George Enescu" din 1934, pentru Suita simfonică de inspiraţie folclorică *Şătrarii*. Era a treia şi cea mai importantă distincţie pe care o primea compozitorul Dinu Lipatti, după menţiunea I din 1932 şi premiul II din 1933.[2]) Tînărul creator începuse să-şi dea seama de calea proprie pe care trebuia s-o urmeze, încercînd să scape de influenţele inerente ale compozitorilor preferaţi, şi căuta sincer să se apropie de folclorul muzical al ţării sale, de *„acel aur curat romînesc"* cum îl numea el.

La Paris, la Şcoala normală de muzică, Dinu Lipatti studiază pianul cu Alfred Cortot şi Yvonne Lefébure, compoziţia cu Paul Dukas,

[1]) *Hommage à Dinu Lipatti*, Labor et fides, Geneva, 1951 pag. 12.

[2]) Laureaţi ai premiului naţional „George Enescu", Rev. Muzica, nr. 5 ,mai 1955, pag. 57.

apoi cu Nadia Boulanger și dirijatul cu Diran Alexanian și Charles Münch. Este unanim apreciat atît ca talent, cît și ca sîrguință. Cortot îl prezintă în fața asistenței cursului său de interpretare drept „un tînăr maestru, nu un elev", iar Paul Dukas declară într-un interviu: „Tînărul romîn Dinu Lipatti este cel mai bun elev al meu și în același timp un remarcabil virtuoz al pianului. Cred că va fi un al doilea Enescu".[3])

Dintre toate aprecierile din acest timp, însă, una din cele mai impresionante prin sinceritatea și spontaneitatea ei, este desigur cea a compozitorului Filip Lazăr. Într-o scrisoare adresată maestrului Mihail Jora el spune: „...Sînt buimăcit și uluit în fața unui astfel de talent; cred că are chiar geniu. Te felicit pe tine cît și pe Florica Musicescu pentru modul cum l-ați dăscălit... Cît privește *Sonata de vioară* (Sonatina, n.n.) și *Suita*, i-am spus ce cred, și m-a asigurat că bietul Paul Dukas îi spusese același lucru. Este prodigios ca talent... Este atît de tixit de muzică încît va da desigur ceva mare de tot și nou, toate acestea mai curînd decît ne așteptăm..." (mai 1935).[4])

În timpul celor 5 ani de studii în capitala Franței, Dinu Lipatti nu dezminte elogiile primite. Cu o tenacitate rară, el înaintează vertiginos pe calea perfecționării artistice.

La 20 mai 1935 are loc primul său mare recital la Paris. Cu această ocazie el face gestul deosebit de frumos de a cînta la început *Coralul în sol major de* J. S. Bach în memoria profesorului său Paul Dukas, a cărui înmormîntare avusese loc în aceeași zi.

Urmează mai multe turnee în diferite orașe ale Franței, Elveției, Italiei și în București, cu care ocazie Dinu Lipatti cunoaște oameni și locuri noi, leagă prietenii trainice cu muzicienii timpului. Repertoriul său este deosebit de variat, cu lucrări de la preclasici la contemporani, un loc important ocupînd creațiile compozitorilor romîni: Filip Lazăr, Marțian Negrea, Paul Constantinescu și îndeosebi George Enescu.[5]) În domeniul compoziției suferă noi influențe: Nadia Boulanger, „mama lui spirituală" — cum o numea el — îi îndreaptă atenția spre clasici și preclasici. Strawinsky, inspectorul claselor de compoziție, cu care vine des în contact, îi deschide gustul pentru muzica modernă și contemporană. Dintre roadele preocupărilor în această direcție, remarcabil este cunoscutul *Concertino în stil clasic* pentru pian și orchestră de cameră în care compozitorul realizează o ingenioasă sinteză a procedeelor clasice și contemporane.

În 1939, la începutul războiului, Lipatti se întoarce în patrie. Urmează o perioadă de intensă activitate interpretativă și creatoare. Este de remarcat interesul deosebit manifestat pentru folclorul romînesc ale cărui rezonanțe se reflectă în creațiile sale din acest timp. Compoziții ca: *Introducere și Allegro* pentru flaut solo, *Sonatina pentru mîna stîngă* sau *Dansurile romînești* pentru două piane, constituie un pas înainte în direcția cristalizării unui stil propriu, profund legat de melosul popular. Memorabile au rămas concertele de sonate executate împreună cu marele său îndrumător și prieten George Enescu, momente artistice fără precedent, precum și turneele de concerte în țară și peste hotare (Cehoslovacia, Austria, Italia etc.)

La vîrsta aceea (23 de ani) Dinu Lipatti se afla în situația de a prezenta oricînd 13 concerte cu orchestra și 5 programe de recital. În realitate, repertoriul său era mult mai mare, dar el considera puține lucrări desăvîrșite ca interpretare.[6])

În toamna anului 1943, Lipatti pleacă din nou în străinătate pentru un lung turneu, refuzînd însă să mai cînte în țările aflate sub dominația fasciștilor.[7]) În Elveția își fac apariția primele semne ale teribilei maladii care avea să-l răpună. Complicațiile bolii și crizele dese îl împiedică să se întoarcă în țară. Anul următor îi aduce o efemeră consolare: i se oferă postul de profesor la clasele superioare de pian ale Conservatorului de muzică din Geneva. Era cel mai frumos semn de înaltă prețuire pe care i-o arătau muzicienii elvețieni, oferind artistului romîn, în vîrstă de 27 de ani, o catedră la instituția unde, în secolul trecut, fusese profesor celebrul Franz Liszt, urmat de o serie întreagă de pianiști cu renume mondial.[8])

A urmat cea mai grea perioadă a vieții sale. Înfruntînd cu curaj, seninătate și optimism asalturile necruțătoare ale bolii, Lipatti a luptat pînă în ultima clipă cu moartea „iluminînd milioane de vieți omenești — cum spune elevul său Jacques Chapuis — nu numai prin arta sa, ci și prin exemplul său ca om, atitudinea față de muncă, perfecționarea continuă, modestia, exigența față de el însuși și demnitatea în cursul lungii sale boli".[9])

Începe să se răspîndească și renumele de pedagog al lui Lipatti. El cerea cu intransigență elevilor săi o cizelare tehnică mergînd pînă la perfecțiune, pusă însă în slujba conținutului muzical. Din acest punct de vedere, le pretindea o atitudine asemănătoare cu cea adoptată de el însuși: respectul în fața operei de artă. Îi plăcea să repete adesea această frază: *„Nu vă serviți de muzică, ci serviți-o voi pe ea."*

În perioadele de ameliorare a bolii găsește timpul și energia să cînte și să compună. Chinuit de dorul pămîntului natal și profund impresionat de știrile venite din țară, a dat în 1947 mai multe concerte în beneficiul Comitetului de ajutorare al regiunilor secetoase, sub egida

---

[3]) Citat în cartea *Dinu Lipatti* de Dragoș Tănăsescu, colecția Viața în imagini, Editura muzicală, 1962, pag. 7.

[4]) Scrisoarea este publicată în cartea *Filip Lazăr* de Vasile Tomescu Editura Muzicală, 1963, pag. 56.

[5]) Dragoș Tănăsescu, op. cit. pag. 10.

[6]) *Hommage à Dinu Lipatti*, pag. 14.

[7]) Dragoș Tănăsescu op. cit., pag. 14.

[8]) Buletinul Conservatorului de muzică din Geneva, nr. 8, aprilie 1944.

[9]) *Hommage à Dinu Lipatti*, pag. 39

Crucii Roşii.[10]) Din această perioadă grea datează şi cele mai multe înregistrări pe discuri ale sale, realizate la casa de discuri „Columbia", care au atras aprecierile unanime ale tuturor muzicienilor. Arta de interpret multilateral a lui Dinu Lipatti atinsese apogeul. Nu este de mirare că muzicienii şi publicul larg îl considerau ca pe unul dintre cei mai desăvîrşiţi pianişti ai vremii şi mulţi îl comparau cu Mozart, Liszt sau Chopin. Toate acestea nu ar fi fost posibile fără munca titanică depusă în pregătirea fiecărei piese. Datele psihologiei moderne, care acordă o importanţă hotărîtoare factorului *muncă* în complexitatea talentului artistic sînt perfect ilustrate de activitatea lui Dinu Lipatti. La puterea excepţională de muncă a acestuia se adăugau trăsăturile unui temperament echilibrat şi ale unui caracter distins remarcat încă din copilărie: respectul pentru muncă, marea simpatie pentru omul simplu, pentru tot ceea ce e bun, sincer şi frumos, modestia, sentimentul datoriei, hotărîrea şi spiritul de abnegaţie, unitatea între cuvînt şi faptă...

Compoziţiile acestei perioade *(Dansurile româneşti* pentru pian şi orchestră, *Aubade* pentru suflători etc.) ne arată că, deşi departe de patrie, Lipatti era convins de valoarea universală a creaţiei populare şi o considera izvorul cel mai de preţ al inspiraţiei sale.

Treptat, treptat boala se agravează. Cu profundă tristeţe Dinu Lipatti trebuie să renunţe la activitatea de profesor. Retras în vila pe care i-o puseseră la dispoziţie prietenii săi la Chêne-Bourg (lîngă Geneva) el continuă totuşi cu puterile care-i mai rămîn să lucreze asiduu. Într-un răstimp de vremelnică restabilire, Lipatti reuşeşte să realizeze ultimele înregistrări, cîteva transcripţii precum şi ultimul său recital de la Besançon din 16 septembrie 1950. Deşi foarte bolnav, el a ţinut să-şi respecte cuvîntul dat, *„servindu-şi"* muzica pentru ultima dată. Într-o atmosferă de profundă reculegere a răsunat atunci sobru şi grav, „ca din veacuri", Coralul de Bach, cîntecul său preferat şi totodată cîntecul său de lebădă...

Două luni mai tîrziu, la 2 decembrie 1950 înceta din viaţă departe de patrie în vîrstă de numai 33 ani, artistul care răspîndise faima ţării sale şi peste hotare, artistul care atinsese culmile cele mai înalte ale artei.

★

Aruncînd o privire de ansamblu asupra vieţii şi activităţii lui Dinu Lipatti constatăm că, deşi el a avut de la început ca şi Enescu, un talent deopotrivă de remarcabil ca interpret şi creator, s-a dedicat, spre deosebire de marele său compatriot, în mai mare măsură pianului decît compoziţiei. Aşa se face că mai toţi cei care au scris sau au vorbit despre Lipatti — pianist — ca un reprezentant strălucit peste hotare al şcolii pianistice româneşti, au lăsat în umbră pe nedrept pe compozitorul Lipatti, care în mod nu mai puţin strălucit pentru vîrsta sa a răspîndit faima şcolii româneşti de compoziţie. De fapt, pianistul şi compozitorul au colaborat continuu de-a lungul unei scurte existenţe, influenţîndu-se, completîndu-se reciproc, subordonaţi însă, artistului şi omului Lipatti.

Vom încerca în cele ce urmează, bineînţeles nu în mod exhaustiv, să schiţăm elementele esenţiale ale artei interpretative a lui Dinu Lipatti şi apoi (în partea a doua a studiului) să scoatem în evidenţă trăsăturile principale ale creaţiei sale.

★

Cei care au avut fericirea de a-l asculta pe Dinu Lipatti în perioada lui de maturitate artistică sau cei care au colaborat cu el, şi-au putut da seama din primul moment că se află în faţa unui artist unic, deosebit de toţi ceilalţi şi poate în multe privinţe superior. Apariţia lui Lipatti în cultura românească este la fel de remarcabilă ca şi aceea a unui Enescu sau Eminescu, Lipatti reprezintă şi el o sinteză a talentului poporului român. Valoarea personalităţii sale se extinde şi pe plan universal, căci pretutindeni artistul român a fost apreciat ca unul dintre cei mai mari pianişti contemporani.

În ce consta oare arta lui Lipatti şi prin ce se deosebea el de alţi maeştri ai claviaturii?

În primul rînd observăm că în formarea lui ca muzician şi ca pianist punctul de plecare a fost situat foarte sus. Talentul său muzical excepţional (auz absolut, simţ ritmic perfect, memorie deosebită, uşurinţa de a improviza) concretizat într-o mare putere de muncă, de înţelegere şi asimilare, s-a alăturat însuşirilor lui fizice deosebite (avea mîinile suple, neobişnuit de mari, atingînd la maturitate ca şi Bach, duodecima, cu degete lungi, puternice dar elastice şi cu posibilităţi uimitoare de extensie; putea cînta fără efort acorduri ca: *la bemol — do — mi bemol — sol bemol — do* sau, cu dreapta, *mi bemol — la bemol — do — mi bemol — sol bemol).* Acest complex de aptitudini, anume parcă făcute pentru pian, a putut să se dezvolte într-un mediu favorabil muzicii şi sub îndrumarea celor doi maeştri — Florica Musicescu şi Mihail Jora — care au avut roluri hotărîtoare în crearea şcolii româneşti de pian şi de compoziţie. Datorită lor, Dinu Lipatti a moştenit şi tradiţiile muzicii germane — profesorii săi au studiat pianul cu Teichmüller la Leipzig — şi întocmai ca şi Enescu le-a completat cu aportul şcolii franceze reprezentate în cazul nostru mai ales prin Nadia Boulanger şi Alfred Cortot. El rămîne însă în esenţă, un produs al şcolii româneşti, cea care i-a dat noţiunile de bază.

[10]) Într-o scrisoare adresată din Geneva lui Emanoil Ciomac la 30 august 1947. Dinu Lipatti îşi exprimă *„dorul intens"* de ţară şi de prieteni, arătînd că boala îl pune în imposibilitate de a efectua un drum lung şi obositor pînă în Romînia. Adăugă apoi că a cîntat în luna iunie cu Ansermet şi va da un recital la Paris (21 octombrie) şi un al doilea la Lucerna (la 30 octombrie) în scopul exclusiv al ajutorării copiilor noştri (manuscrisul original, dactilografiat, se află în posesia Academiei R.P.R.).

De-a lungul anilor, experienţa lui Dinu Lipatti s-a îmbogăţit mult în contact cu viaţa şi cu oamenii, un rol hotărîtor avînd asupra lui prieteniile legate cu marii artişti ai vremii şi îndeosebi cu George Enescu. Aşa a evoluat Lipatti, ajungînd foarte devreme la o concepţie matură asupra artei şi interpretării, întrunind în mod aproape ideal însuşirile variate şi complexe ale pianistului de tip contemporan.[11])

Din punct de vedere *tehnic* Dinu Lipatti depăşise stadiul de „campion" cum spunea Honnegger, el fiind în primul rînd muzician şi în al doilea rînd pianist. Tehnica căpăta astfel o funcţie eminamente artistică, dînd posibilitate reliefării conţinutului operelor interpretate în perfectă concordanţă cu forma lor.

Cu toate aceste el continua să acorde muncii asupra tehnicii o mare importanţă lucrînd neobosit, stabilind cu minuţiozitate digitaţia, căreia îi atribuia un rol esenţial. (Este interesant de observat că unele manuscrise ale compoziţiilor lui pentru pian, de exemplu *Concertul pentru orgă şi pian,* în forma iniţială cuprind şi indicarea amănunţită a digitaţiei.) Punerea la punct a unei lucrări, oricît de mici ar fi fost, necesita o muncă titanică din partea lui Dinu Lipatti .Pentru studiul în terţe op. 25, nr. 6 de Chopin, de exemplu, el a lucrat cîte un ceas pe zi timp de şase luni.[12]) Aşa lua naştere o perfecţiune în execuţie care depăşea pe aceea a lui Cortot sau a lui Arthur Rubinstein.

Măiestria lui Lipatti consta şi în posibilitatea lui de a concretiza imaginile muzicale interioare, intenţiile lui interpretative, într-o exprimare muzicală fără cusur, capabilă la rîndul ei să transmită auditorului aceste imagini cu o elocvenţă şi o putere de convingere extraordinare. Aşa cum scrie muzicologul Radu Gheciu într-un articol (vezi nota 25), „ascultîndu-l pe Lipatti, ai impresia că ţi-a definit un mod de înţelegere a muzicii existînd în tine, dar pe care nu l-ai putut materializa, exact aşa cum un interlocutor de calitate reuşeşte să exprime idei la care aderi integral şi imediat, pentru că îţi erau proprii, fără să-ţi fi dat seama şi fără să le fi formulat niciodată".

Cum se explică aceasta ? Forţa de convingere a limbajului său muzical rezidă în unitatea dintre raţiune, autocontrol, pe de o parte şi trăire, spontaneitate, pe de altă parte, în sinteza dintre caracterul obiectiv al textului muzical şi caracterul subiectiv al aportului personal (reflectînd de fapt psihicul lui : omul matur, care-şi păstrase intactă voioşia spontană a copilăriei). Lipatti însuşi exprima acest lucru în admirabila scrisoare de răspuns adresată unui tînăr pianist din Africa de Sud, care-i ceruse un sfat : [13])

„Adevărata şi singura noastră religie — scrie el dînd la iveală concepţia sa, — *unicul nostru punct de sprijin, de nezdruncinat, este* TEXTUL *SCRIS. Nu trebuie niciodată să greşim faţă de acest text...* CREDINŢA NOASTRĂ, EVANGHELIA NOASTRĂ.... *trebuie să-l studiem, să-l asimilăm, să-l confruntăm cu mai multe ediţii, pentru ca în cele din urmă să fie pusă în lumină acea imagine, care să corespundă cu cea mai mare fidelitate gîndirii iniţiale a creatorului.*

Odată acest lucru bine statornicit, nu trebuie să uităm că textul, ca să-şi trăiască propria lui viaţă, are nevoie să capete şi viaţa NOASTRĂ *şi întocmai ca şi cînd ar fi vorba de o clădire se cuvine să punem pe temeliile de beton ale scrupulozităţii noastre faţă de text, tot ceea ce are nevoie o casă pentru a putea fi terminată, adică : avîntul inimii noastre, spontaneitatea, libertatea, diversitatea simţămintelor etc..."*

Preocuparea lui Dinu Lipatti de a exprima cît mai fidel concepţia compozitorului interpretat l-a urmărit tot timpul vieţii. „El ştia cîte riscuri trebuie să-şi asume atunci cînd se apropia de o capodoperă — ne spune Nadia Boulanger [14]) — şi întotdeauna se temea să nu fie de ajuns de bine pregătit pentru a-şi pune întreaga lui fiinţă în slujba ei, să nu o fi ascultat de ajuns de profund pentru a-i înţelege sensul, ca nu cumva să nu fie demn de a o transmite aşa cum merită..." Ce poate fi mai concludent decît gestul uimit al lui Enescu după un concert, în care Lipatti interpretase o sonată a marelui compozitor, adresîndu-se pianistului : „Dinule, ai interpretat întocmai după intenţiile mele. Eu însumi n-aş fi putut face mai bine !" Nu poate fi un elogiu mai mare pentru un interpret în recunoaşterea identificării cu intenţiile compozitului.

Pentru a nu se îndepărta de textul scris, soluţia unică găsită de el era reluarea studiului mereu de la început, *„uitînd tot ceea ce ai făcut mai înainte : frazare, accent, nuanţă dinamică şi de mişcare şi considerînd textul ca şi cum nu l-ai fi văzut niciodată..."* Dificultăţile de ordin tehnic erau rezolvate în afara notelor, căci el considera drept un sacrilegiu a lucra, *„pe text".*

La sinteza perfectă dintre gîndire şi intuiţie se adaugă alt aspect : *unitatea între întreg şi detaliu,* între „mare" şi „mic". Preocuparea asiduă pentru detalii se împletea la Lipatti cu o viziune de ansamblu — monumentală am putea spune — asupra operei (să ne amintim spre exemplu de interpretarea Concertelor pentru pian de Grieg şi Schumann) *„Fiecare notă trebuie să trăiască prin ea însăşi* — spunea el *contribuind astfel la redarea semnificaţiei operei în ansamblul ei".* Aceasta este explicaţia unităţii, echilibrului deosebit al interpretărilor lui Lipatti, care întrec realizările unor pianişti de valoare ca : Arrau, Petri, Cassadesus sau chiar Fischer.

Să ne întoarcem însă la limbajul muzical al lui Lipatti, pentru a-l analiza mai concret. Frumuseţea extraordinară a acestui limbaj constă în *simplitate,* o simplitate şi o puritate uluitoare, care nu erau altceva decît reflectarea

---

[11]) Aceste însuşiri sînt clar prezentate în articolul *Aspecte actuale în arta cîntatului la pian* de Th. Bălan, Rev. Muzica nr. 8, 1960.

[12]) Din mărturiile soţiei sale în cartea *Hommage à Dinu Lipatti* şi în *Albumul comemorativ Dinu Lipatti,* Pathé Marconi, Paris, 1955.

[13]) *Une lettre* în cartea *Hommage à Dinu Lipatti.*

[14]) *Hommage à Dinu Lipatti,* pag. 32.

pe plan suprastructural a firii artistului. În această privinţă el depăşea pe Cortot, pe Horovitz sau chiar pe Arthur Rubinstein. La calitatea de mai sus se adăuga o deosebită *intensitate de expresie* — corespunzătoare spiritului său sensibil, serios, profund.

Trebuie să înţelegem aceste două trăsături esenţiale ale artei lui Lipatti nu ca un scop în sine, ci ca un rezultat al înţelegerii complexe a realităţii, al intuirii esenţei fenomenului muzical. Îmbinarea celor două elemente a avut ca rezultat realizarea unei „intonări" muzicale cu potenţe expresive nelimitate, egalînd sau depăşind chiar posibilităţile graiului omenesc. (Iată cîteva exemple: *Siciliana* de Bach, sau *Sarabanda* din Partita în si bemol major; încheierea părţii a II-a din Concertul în do major de Mozart: *Impromptu*-ul în sol bemol major de Schubert; tema principală a părţii I-a şi cadenţa din Concertul de Schumann; cadenţa din partea I a Concertului de Grieg etc.). Secretul acestei realizări ni-l dezvăluie chiar Dinu Lipatti în scrisoarea citată. El arată că: *„temelia"* pe care trebuie clădită interpretarea e constituită din cîteva legi fundamentale ale muzicii. După ce conferă solfegiului ritmic o importanţă deosebită, el citează:

„...2. Accentuarea timpilor slabi (a stărui şi sublinia timpul tare este una din cele mai mari greşeli în muzică pentru că acesta nu este decît un salt spre timpii slabi, EI *care au adevărata accentuare).*

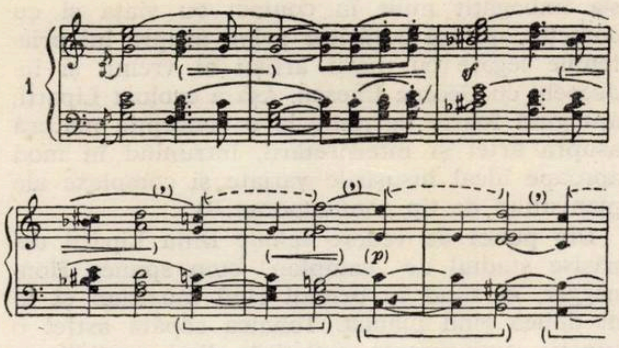
3. *Ignorarea din parea unor pianişti a imenselor resurse ce le poate aduce independenţa la aceeaşi mînă între diferite atacuri şi tuşeuri, deci între* DIFERITE TIMBRE. *Obţinînd această independenţă, interpretarea capătă dintr-odată un neaşteptat relief şi cîntecul pianistului reflectă plasticitatea şi diversitatea unei execuţii orchestrale..."*

Interpretările lui Dinu Lipatti constituie o excelentă demonstraţie practică a principiilor expuse. În primul rînd trebuie subliniată precizia ritmică perfectă a lui, reflectînd parcă hotărîrea, curajul şi cinstea sa de neclintit (în Bach, Mozart, în finalul concertului de Schumann, în Sonata de Enescu, în *Alborada* de Ravel).

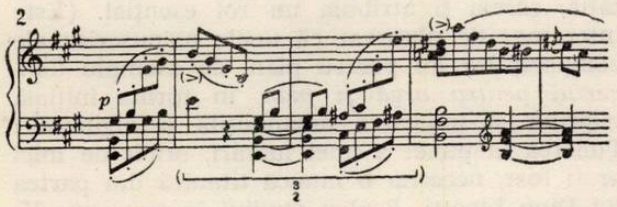
Accentuarea timpilor slabi el o realizează în mai multe feluri:

a) O accentuare propriu-zisă cerută de expresie, de frazare care nu ţine seama de timpul tare al măsurii. Accentul metric, măsura sînt convenţii teoretice necesare dar care pot îngrădi la un moment dat expresivitatea limbajului muzical. Găsim acest lucru în Valsurile de Chopin sau în Concertul de Schumann: tema părţii I-a sau imediata revenire a acesteia în do major unde măsura este pur şi simplu deplasată, datorită accentului ritmic.[15])

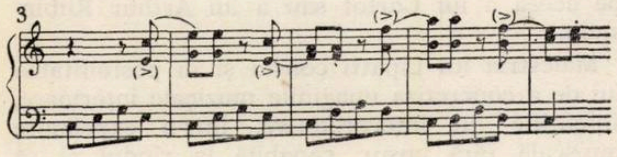
[15]) Accentele şi celelalte semne şi indicaţii scrise puse în paranteze nu sînt trecute în partitură, ci explică interpretarea proprie lui Lipatti.



sau tema a II-a din final şi în special fraza concluzivă, foarte originală ca ritm, căreia Dinu Lipatti îi dă adevărata accentuare şi frazare, transformînd măsura 3/4 în 3/2:



Aceeaşi accentuare o găsim şi în Concertul în do major de Mozart. Iată un fragment din final:

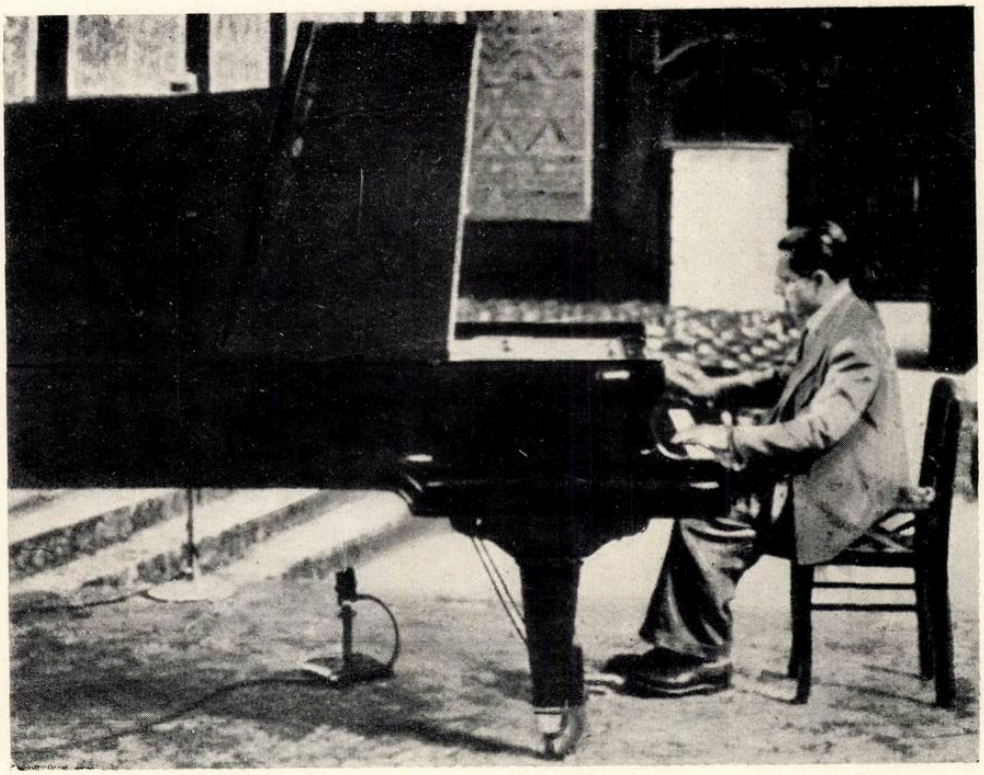


b) În alte locuri timpii slabi sînt uşor prelungiţi căpătînd astfel un rol expresiv preponderent. Întîlnim aceasta în special la Chopin unde Dinu Lipatti realizează acel „rubato" fin, simplu şi sobru care nu poate fi notat în partitură. Pe alocuri îl întîlnim şi în Grieg, Liszt, Schumann, Schubert şi chiar în Mozart (Andantele Sonatei în la minor).

Aceasta nu influenţează însă, realizarea unei perfecte egalităţi a sunetelor ca durată acolo unde este necesar. O experienţă originală ne poate confirma cele spuse: dacă ascultăm un pasaj rapid (de ex. *Allemanda* din Partita în si bemol major) la o turaţie mai mică decît cea a înregistrării, putem urmări, rar, cele mai mici inegalităţi de durată. La Lipatti egalitatea rămîne la fel de perfectă, ceea ce nu se întîmplă la alţi pianişti. Ascultînd pe Edwin Fischer în cunoscutul Preludiu nr. 5 în re major din primul caiet al „Clavecinului bine temperat" vom descoperi că, deşi şaisprezecimile par egale, în realitate aproape în fiecare grup de patru, primele două sînt cîntate ceva mai rar, iar ultimele două ceva mai repede.

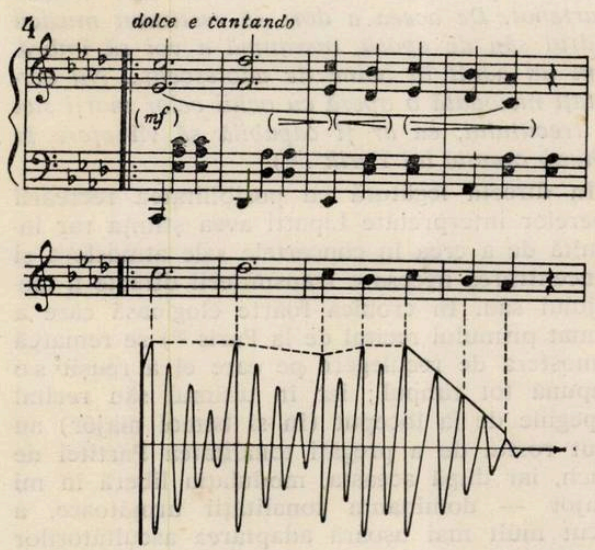
c) În fine accentuarea timpilor slabi este înţeleasă în ultimă instanţă ca o potenţare expresivă continuă a timpilor, fiecare sunet fiind gîndit ca o anacruză a sunetului care urmează.

Dinu Lipatti

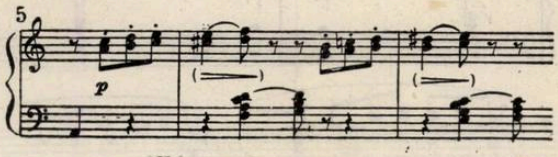


Besançon, 16 Sept. 1950

Aşa obţinea Lipatti acea continuitate inegalabilă a melodiei, care ne sugerează glasul omenesc şi care este foarte greu de realizat la pian — instrument sărac prin construcţie — sunetul odată produs ne mai fiind modificabil. Un rol deosebit joacă aici şi cunoaşterea perfectă a legilor rezonanţei şi, ca urmare folosirea pedalei, cu rafinament şi prudenţă, fără abuzuri (de notat că Lipatti studia piesele întîi fără pedală). El ştia să pregătească intrarea unei cantilene punînd pedala înainte de primul atac, putea să o ridice treptat în *diminuendo*, sau să îmbogăţească vibraţia sunetelor, simţind evoluţia acestora după ce au fost emise şi, mai mult, dînd impresia certă că le conduce, aşa cum îşi modulează glasul un cîntăreţ. Dacă continuitatea unei fraze muzicale este imposibil de realizat în mod absolut în condiţiile menţinerii aceleiaşi intensităţi sau în *crescendo* (deoarece imediat după emitere sunetul scade ca intensitate datorită amortizării oscilaţiilor) Lipatti ne demonstrează acest lucru în *decrescendo*. Un scurt exemplu : *Valsul* al II-lea op. 34 nr. 1 în la bemol major de Chopin, în primele patru măsuri după introducere. Lipatti cîntă două măsuri sonor şi egal ; în măsura a III-a, un foarte mic diminuendo dă posibilitatea unei creşteri pe timpii 2 şi 3, după care urmează o descreştere pînă la sfîrşitul măsurii a IV-a. În măsurile a III-a şi a IV-a, deci, el realizează o curbă sonoră dinamică perfectă care are ca rezultat pe plan psihic senzaţia de *relaxare*, după *tensiunea* din primele măsuri. Iată notele şi, dedesubt, reprezentarea grafică cea mai simplă a sunetelor melodiei luînd în considerare numai variaţia de intensitate — respectiv variaţia amplitudinii vibraţiilor :



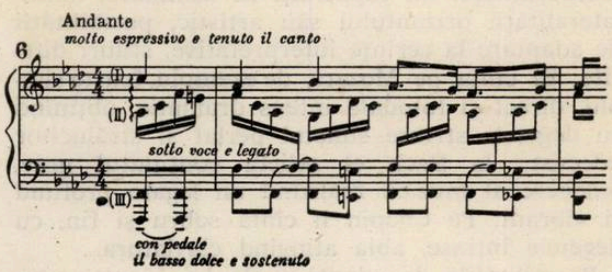
Observăm continuitatea relativă (notată cu o linie întreruptă) în primele măsuri şi absolută în diminuendo (măsurile III şi IV) unde fiecare sunet este cîntat cu intensitatea pe care o au vibraţiile în curs de amortizare ale sunetului precedent ; iar primul timp din măsură a IV-a nu este accentuat pentru a nu denatura rotunzimea frazei, fiind cîntat mai încet decît timpii slabi precedenţi. Iată şi un alt fragment în care se foloseşte acelaşi procedeu : măsurile V, VI şi VII din partea I-a a Sonatei în la minor de Mozart (ne referim la terţele de pe timpii 1 şi 2).



Este interesant de observat că şcoala pianistică a lui Lipatti are multe puncte comune cu cea sovietică şi cu ilustrul ei reprezentant Sviatoslav Richter. În legătură cu exemplele de mai sus H. G. Neuhaus recomandă elevilor săi un exerciţiu special pentru a ajunge la a simţi stingerea vibraţiilor sunetelor şi a obţine „filarea" acestora.[16])

Vedem astfel cît de departe pot merge posibilităţile de nuanţare ţinînd de durată şi intensitate. Şi n-am epuizat încă subiectul ; ar mai fi de menţionat alte amănunte ca : importanţa expresivă acordată tuturor ornamentelor (concertul de Schumann — prima temă ; Mozart, Sonata în la minor), predilecţia pentru nuanţele mici şi posibilitatea unor gradaţii dinamice de mare anvergură (în Partita de Bach, în *Impromptu*-urile de Schubert, în concertele cu orchestră), simţul formei muzicale, simţul armonic — o mare expresivitate a acordurilor şi realizarea excepţională a cadenţelor armonice, dînd certitudinea unei perfecte relaxări după tensiunea precedentă (Bach, Mozart — andantele din Sonata în la minor, Chopin), etc. etc.

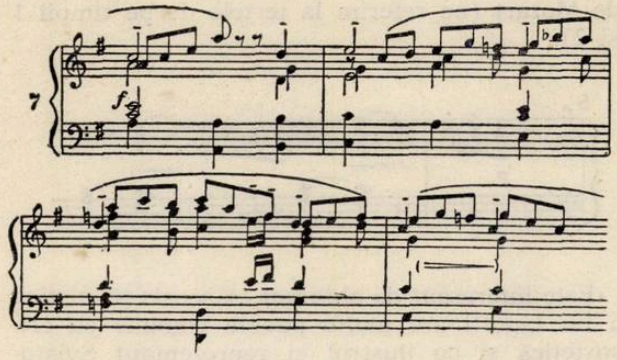
Cealaltă lege citată de Lipatti în scrisoare se referă la posibilitatea de a crea diferenţe de culoare sonoră. [17]) Aici el ne-a lăsat un document de valoare unică în interpretarea *Alboradei del gracioso* de Ravel. O întreagă orchestră din care nu lipseşte nici un instrument îşi desfăşoară coloritul cu o claritate uimitoare. În interpretarea lui Bach, reliefarea vocilor este nu mai puţin clară. Observăm de exemplu trei timbre distincte în Preludiul coral figurat în fa minor :



[16]) H. G. Neuhaus, *Despre arta pianistică*, Editura Muzicală, 1960, pag. 67.

[17]) Timbrul sunetului depinde de numărul, distribuţia şi intensitatea armonicelor care însoţesc sunetul iniţial, fundamental. Diferitele „atacuri" şi „tuşeuri" despre care vorbea Lipatti, pot influenţa aceste caracteristici, sugerînd la pian alte instrumente.

sau posibilitatea de a evidenția în Coralul în sol major, vocea principală care „circulă" nestingherită printre celelalte.



Simțul polifonic deosebit al lui Lipatti îl face să reliefeze în toate piesele interpretate cele mai mici intenții de polifonie, dînd execuții de o uimitoare plasticitate în care mîna stîngă aduce o contribuție hotărîtoare. Un exemplu strălucit este Sonata în si minor de Chopin pe care o redă cu o deosebită claritate în ciuda scriiturii pianistice foarte dense.

Acestea sînt modalitățile prin care Lipatti realizează acea „intonare" muzicală despre care vorbeam mai sus. Şi dacă nu uităm să adăugăm frumusețea sunetului său, care are valoare în contextul fluctuațiilor agogice şi dinamice din cuprinsul operelor, (să ne amintim de cadența din Concertul de Grieg, în care pianul atinge sonoritatea unei orchestre întregi dezlănțuite, după confesiunea intimă dinainte, sau de pasajele de încheiere ale Nocturnei în si bemol major de Chopin unde aflăm că se poate ajunge la nuanțe mai mici decît ppp...) putem avea o imagine mai aproape de realitate a modului de a cînta al lui Lipatti pe care discul nu ni-l redă, din păcate, în adevărata lui valoare. [18])

O altă trăsătură a lui Lipatti artist-contemporan este *universalitatea în repertoriu.* Spre deosebire de unii pianişti de renume ca Busoni, Schnabel, Rachmaninov, el era la fel de convingător în Bach ca şi în Brahms, Schumann, în Scarllatti ca şi în Beethoven sau Debussy, era considerat un mare mozartian şi un remarcabil interpret al lui Chopin. Aceasta se datora extraordinarei lui capacități de asimilare, multilateralității orizontului său artistic, posibilității de adaptare la cerințe interpretative, stiluri diferite. El cînta pe Mozart, de exemplu, foarte simplu, direct şi totodată intens dramatic, obținînd cu degetele strînse sunetul perlat şi strălucitor adecvat; la Bach el reliefa conținutul grav, omenesc al muzicii realizînd un legato profund şi vibrant. Pe Chopin îl cînta sobru şi fin, cu degetele întinse, abia atingînd claviatura...

Posibilitățile de adaptare ale lui Lipatti erau atît de mari încît în ultimii ani ai vieții a fost în stare să-şi modifice tehnica pianistică datorită bolii, eliminînd mişcările care-i provocau dureri şi aceasta fără a aduce nici un prejudiciu interpretării. În fotografia care-l surprinde la repetiția de la ultimul recital de la Besançon, se poate observa economia de mişcări şi relaxarea maximă pe care şi le impusese.

Dinu Lipatti îşi compunea programe unitare, alegînd cu gust piese după criteriul valorii artistice, prezentînd uneori un singur compozitor sau un ciclu întreg din opera unui compozitor (de exemplu recitalul Chopin la Neuchâtel, în octombrie 1947, sau prezentarea integrală a *Valsurilor* de Chopin la Besançon, în septembrie 1950).

Trăsătura esențială, însă, care domina concertele sale făcînd din ele evenimente artistice de neuitat era *recrearea operelor interpretate.* Compozitor înnăscut, Lipatti reuşea să reconstituie în mintea sa întregul proces componistic de făurire a imaginilor artistice, ajungînd cu deosebita sa putere de pătrundere la a discerne esența gîndirii compozitorului. Această reconstituire — şi aici se aseamănă mult cu Rachmaninov sau cu Richter — ducea la o valorificare a tradițiilor clasice, dar de pe poziția inovatoare a prezentului. *„Căci, să nu uităm niciodată,* scrie Lipatti, *orice muzică adevărată şi mare îşi depăşeşte epoca şi, mai mult — n-a corespuns niciodată cadrului, formelor şi regulilor în vigoare în vremea creației ei. Bach — în operele sale de orgă, reclamă orga electronică şi mijloacele ei nelimitate, Mozart doreşte pianul şi se desparte hotărît de clavecin, Beethoven cere imperios pianul nostru modern, Chopin, avîndu-l, îi dă cel dintîi culoarea, iar Debussy merge mai departe, prezentînd în Preludiile sale undele Martenot. De aceea a dori să restituim muzicii cadrul său de epocă, înseamnă a voi să îmbrăcăm un adult în haine de adolescent... Nu cercetați niciodată o operă cu ochii celor morți sau ai trecutului, ea ar fi capabilă să vă ofere în schimb craniul lui Yorik".* [19])

În directă legătură cu posibilitatea recreării operelor interpretate Lipatti avea ştiința rar întîlnită de a crea în concertele sale atmosfera şi concentrarea necesare transmiterii directe a mesajului său. În cronica foarte elogioasă care a urmat primului recital de la Paris [20]) se remarcă atmosfera de reculegere pe care el a reuşit s-o impună tot timpul; iar în ultimul său recital arpegiile de la început (în si bemol major) au avut rostul de a pregăti tonalitatea Partitei de Bach, iar după aceasta, modulația liberă în mi major — dominanta tonalității următoare, a făcut mult mai uşoară adaptarea ascultătorilor la stilul diferit al Sonatei în la minor de Mozart.

Aruncînd o privire asupra listei înregistrărilor lui Dinu Lipatti, cu părere de rău constatăm că din repertoriul său imens, discul ne păstrează

[18]) Frumusețea sunetului rezidă în bogăția vibrațiilor sonore pe care Lipatti o obținea datorită auzului său fin, preocupării lui pentru tuşeu şi, în special, a ştiinței lui de a utiliza greutatea brațului şi a doza forța muşchilor spatelui — totul axat pe o perfectă libertate a mişcărilor.

[19]) Dinu Lipatti, *Schiță a unui proiect pentru un curs de interpretare la Conservatorul din Geneva* reprodusă în Albumul comemorativ Lipatti.

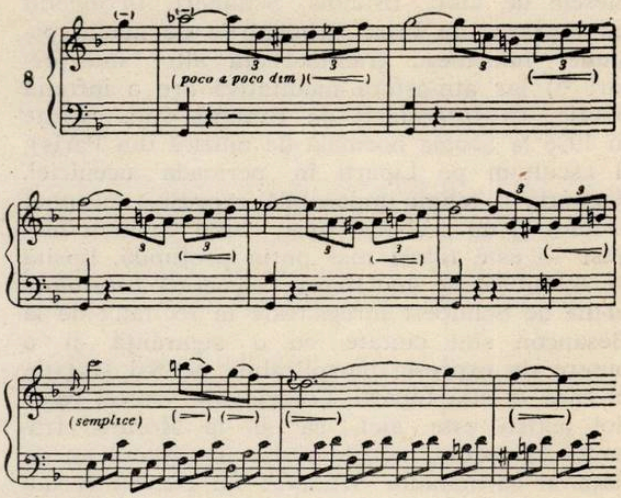
[20]) M. Dinu Lipatti, *în revista* Le monde musical, nr. 5, 31 mai 1935.

o atît de mică parte. Perfecțiunea interpretării lui conferă însă acestei părți o valoare unică pe care nimeni n-o poate contesta.

Bach a constituit pentru Lipatti în tot timpul vieții o adevărată pasiune, nefiind neglijat aproape la nici un recital. El reliefa conținutul adînc uman al muzicii cantorului realizînd adesea adevărate sonorități de orgă. Prima compoziție care ne vine în minte este desigur *Coralul în sol major*, cîntecul vieții lui, prima piesă în primul recital de la Paris și ultima în ultimul său recital de la Besançon, a cărui înregistrare nu a putut-o considera definitivă decît în iulie 1950, după aproape patru ani de la primele versiuni. Așa cum scrie muzicologul Alfred Hoffman, remarcînd simțul rar al desfășurării muzicii în timp, „ai impresia că această pagină de trei minute a început să-și depene firul cu veacuri în urmă și va dura cît lumea [21]). Fotografia reprezentînd mîinile sale în timpul interpretării coralului este deosebit de expresivă sugerînd contopirea cu instrumentul și „gravitatea" artei lui. Vorbind despre Bach, nu putem uita redarea extraordinar de simplă și expresivă a *Sicilianei* din Sonata a II-a pentru flaut (transcrisă de W. Kempff) sau viziunea deosebit de actuală, „cosmică" am putea spune asupra finalului — Giga — din Partita în si bemol major... O înregistrare de probă de la Școala normală de muzică din Paris aflată în posesia Academiei R.P.R. — ni-l arată pe Lipatti interpretînd fragmente din Partită la clavecin. Sînt desigur încercările unui tînăr muzician în formare, dar în schimbarea frecventă a registrelor, în lupta cu un instrument limitat ca posibilități de expresie, vedem mobilul evoluției lui ulterioare.

Scarlatti este cîntat cu o egalitate perfectă, cu o claritate de cristal și cu reliefarea fiecărei intenții polifonice. Pe Lipatti l-a interesat mult muzica acestui compozitor, din sonatele de clavecin ale căruia a făcut cîteva originale și reușite transcripții pentru cvintet de suflători.

Mozart este reprezentat prin două lucrări de mare valoare artistică: *Sonata în la minor* K. V. 310 — scrisă în Parisul deziluziilor și înfrîngerilor lui, în care frămîntarea dramatică îl prevestește pe Beethoven, iar desfășurarea lirică, pasionată conține chiar germenul artei romantismului — și *Concertul pentru pian și orchestră în do major* K. V. 467 (cadențele de Lipatti), cu nimic inferior celebrelor concerte în *re minor*, *la major* și *do minor* scrise în același timp la Viena cu cîțiva ani înainte de a muri, în care se vede stilul nou, interiorizat și profund dramatic al unui Mozart obsedat de gîndul morții, dar echilibrat în bucuria muncii și a creației. Dinu Lipatti scoate în evidență tocmai aceste trăsături esențiale, acentuînd dramatismul, mergînd pînă la o duritate de diamant, în contrast cu expresia senină a supremei înțelepciuni. Iată un fragment din Andantele concertului în care Lipatti, în ultimul an al vieții ne „zîmbește printre lacrimi" împreună cu Mozart, fratele său de suferință:



„Nu mai era cîntec de pian — mărturisește Karajan amintindu-și de acest concert — era muzica în forma ei cea mai pură..."

Dintre romantici preferința lui Dinu Lipatti pare a se îndrepta către Chopin, judecînd atît după programele concertelor sale, după înregistrările rămase, cît și după schița proiectelor sale de lucru pînă în 1957 [22]). Pe Chopin, acest fiu al Poloniei, Lipatti îl înțelege în totul izbutind să se apropie de sufletul lui solitar și „să deslușească sensul adînc al paginilor sale geniale", sesizînd cu ochii prezentului „caracterul înnoitor, revoluționar al romanticului polonez" [23]). „În fine, iată un Chopin fără capricii și cu rubato-ul care-mi place..." exclamase Toscanini, auzindu-l pe Lipatti. Într-adevăr, interpretarea fină, echilibrată, simplă dar intensă a artistului romîn se detașa net față de versiunile „la modă" cu exagerări dinamice și agogice, fiind în perfectă concordanță cu principiile interpretative ale lui Chopin însuși. Realizarea integralei *Valsurilor* de Chopin în marea lor diversitate de conținut este una dintre cele mai meritorii, complet diferită de versiunea maestrului său Cortot, de exemplu — mai inegală și mai puțin convingătoare. O mențiune cu totul specială trebuie făcută interpretării *Valsurilor* în partea a II-a a ultimului recital de la Besançon unde voința, abnegația și spiritul de sacrificiu ale lui Lipatti au făcut adevărate minuni. Nu putem trece mai departe fără a ne reaminti de *Sonata în si minor*, despre care am vorbit mai înainte și îndeosebi de *Nocturna* în re bemol major — pagină de o rară distincție în care Lipatti se întrecea pe sine însuși. Așa cum remarcă criticul francez H. L. de la Grange „toate lucrările se desfășoară în atmosfera lirică și intimă a muzicii de cameră;

[21]) Alfred Hoffman, *Actualitatea artei lui Dinu Lipatti*, Muzica nr. 12, 1960.

[22]) O listă a proiectelor lui Lipatti este publicată în *Albumul comemorativ Lipatti*, cuprinzînd lucrări de Brahms, Bach, Haydn, Beethoven, Chopin, Bartók, Ceaikovski, Hindemith. Liszt, Strawinsky.

[23]) A. Hoffman, studiul *Un mare interpret al muzicii lui Chopin, Dinu Lipatti*, Revista Studii și cercetări de istoria artei, nr. 2, 1960

ele ne dăruiesc astfel frumuseți pe care nu le cunoaștem sau pe care le uitasem." [24])

În aceeași atmosferă intimă se încadrează și piesele de Liszt, Brahms, Schubert. În *Sonetul lui Petrarca* de Liszt „izbucnirile de nobilă pasiune" înlocuiesc gradilocvența altor interpretări [25]) iar atmosfera meditativă are o infinită poezie. În *Intermezzi* de Brahms (înregistrate în 1936 la Școala normală de muzică din Paris), îl ascultăm pe Lipatti în perioada uceniciei. Execuția — tehnic impecabilă, expresivă, cu sunet frumos și un „rubato" ușor, cîntat cu mult bun gust — este totuși mai puțin profundă, lipsită de echilibrul de mai tîrziu. Cele două *Impromptu*-uri de Schubert înregistrate în recitalul de la Besançon sînt cîntate cu o siguranță și o putere de expresie inexplicabile pentru situația în care se afla Lipatti. Coincidența soartei celor doi artiști este aici, ca și la Mozart, frapantă: *Impromptu*-urile scrise în ultimul an de viață al sărmanului Schubert nu puteau fi tălmăcite de altcineva mai expresiv decît de Lipatti în ultimul său recital. În *Dansul piticilor* de Liszt atmosfera meditativă face loc unei exuberanțe strălucitoare pe care pianistul romîn o redă magistral. Înregistrarea, realizată în aprilie 1941 în studiourile Radiodifuziunii, este una din cele care ar trebui să fie recondiționate (împreună, de exemplu, cu: *Intermezzi* de Brahms, sau *Bourée* și *Scherzo* de Enescu despre care vom vorbi mai departe).

În concertele cu orchestra el se încadrează atît de bine în ansamblu încît creează în adevăr o fuziune perfectă între pian și acompaniament, știind bine cînd trebuie să se afirme și în special cînd să se retragă. Aceasta se datorește cunoașterii temeinice a partiturii de orchestră de către Lipatti, muzician în primul rînd și în al doilea rînd pianist. Concertele de Grieg și Schumann pot fi considerate drept versiuni de „referință" și îndeosebi cel de Grieg a cărui valoare muzicală este ridicată pe culmi nebănuite.

Interpretarea Concertului de Grieg ar merita singură o analiză amănunțită. Vitalitatea extraordinară a versiunii realizate de Lipatti, împletită cu sensibilitatea sa rară, lasă ascultătorului o impresie copleșitoare, transmițîndu-i direct și sincer robustețea populară sau nostalgia infinită a nordului. Numai cadența primei părți singură ar putea pune în inferioritate chiar interpretări cu totul remarcabile ca cele ale lui Backhaus sau Arthur Rubinstein.

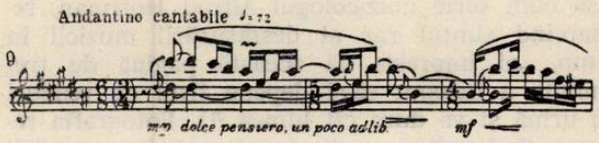
În domeniul muzicii moderne franceze singurul reprezentant rămas pe disc este Ravel. *Alborada del gracioso* era una din piesele preferate ale lui Lipatti și împreună cu *La vallée des cloches* a făcut parte din multe programe de recital ale sale. Nu mai insistăm asupra valorii unice a interpretării *Alboradei*, căreia Radu Gheciu îi conferă cu drept cuvînt „atribute de creație istorică".

[24]) H L. de la Grange, *Lipatti interprète de Chopin*, în Albumul comemorativ Lipatti.

[25]) Radu Gheciu, *Arta pianistică a lui Lipatti*, Revista Muzica, nr. 12, 1956.

Dintre operele compozitorilor romîni, Lipatti a înregistrat doar cîteva ale lui Enescu și cîteva ale sale.

În *Sonata a III-a în re major* pentru pian scrisă de Enescu într-o perioadă de destindere după terminarea operei Oedip — Dinu Lipatti își manifestă afinitatea pentru muzica distinsului său compatriot. Prima parte este redată luminos, sonor, cu o ritmică deosebit de clară, incisivă chiar. În partea a II-a interpretul creează o atmosferă meditativă unică în care se aude distinct fluierul păstorului, apoi rezonanța specific romînească a buciumului. Iată primele măsuri:



Finalul este deosebit de volubil, de spiritual; Lipatti se dezlănțuie ducînd pînă la sfîrșit în mod magistral linia mare a desfășurării discursului muzical.

Două discuri, unul de probă, realizat la Școala normală din Paris și altul mai tîrziu în țară ne prezintă respectiv *Scherzo-ul* (partea a II-a — Presto vivace) din Sonata I-a în fa diez minor și finalul Suitei op. 10 în re major — *Bourée*. Remarcăm execuția exemplară a primei piese, cu reliefarea fină a nuanțelor de umor și voie bună, și pregnanța sonoră și ritmică a celei de a doua.

De o mare valoare artistică sînt înregistrările *Sonatelor a II-a* și *a III-a* pentru vioară și pian în interpretarea celor doi mari artiști. Enescu și Lipatti vibrează la unison în redarea specificului romînesc, creînd versiuni de neînlocuit datorită autenticității lor.

În sfîrșit două documente sonore rare ni-l înfățișează pe Lipatti ca interpret al propriilor sale compoziții. *Sonatina pentru mîna stîngă* în care realizarea polifoniei și a diferențelor de culoare sonoră cu o singură mînă este de-a dreptul uimitoare și *Concertino în stil clasic* în care elocvența și sobrietatea clasică (părțile I și a II-a) se îmbină cu umorul modern caracteristic compozitorului (partea a III-a) și cu optimismul molipsitor al elementelor de joc popular (partea a IV-a).

Reflectînd admirabil felul său de a fi, arta pianistică a lui Dinu Lipatti are un caracter profund uman, păstrîndu-și și astăzi întreaga ei viabilitate și putere de convingere. [26])

★

Într-un număr viitor al revistei ne propunem să întocmim o discografie Dinu Lipatti mai completă, cuprinzînd discurile realizate în țară și în străinătate, dintre care o parte de interes documentar.

[26]) Dintre articolele necitate, privitoare la activitatea lui Dinu Lipatti, pe care le-am consultat în cursul elaborării prezentului studiu, menționăm: Eugeniu Speranția, *Dinu Lipatti*, Revista Steaua, dec. 1957; Gilles Normand, *Un pianiste inspiré — Dinu Lipatti*, Revista Musica — disques, nr. 90, sept. 1961.

DIAMANDI GHECIU

Un creator de strălucită popularitate

S-au împlinit, la 10 octombrie 1963, 150 de ani de la naşterea în micul sat Le Roncole din Italia, a celui ce avea să devină unul dintre cei mai mari melodişti pe care i-a cunoscut istoria muzicii.

Verdi a fost cu adevărat vocea poporului său, a epocii în care a trăit, iar operele sale sînt expresia luptelor şi aspiraţiilor poporului italian.

Anul naşterii lui Giuseppe Fortunato Francesco, fiul cîrciumarului Carlo Verdi şi al torcătoarei Luigia Uttini, coincide cu sfîrşitul dominaţiei lui Napoleon asupra Italiei.

La cîrciuma lui Carlo Verdi se adunau locuitorii din sat, la care se adăugau uneori şi cei din tîrgurile învecinate. Aceştia îşi manifestau aici nemulţumirea şi revolta împotriva opresiunilor la care erau supuşi patrioţii italieni.

Atracţia către muzică s-a făcut simţită la Verdi încă din primii ani ai copilăriei sale. Cîntecele populare şi dansurile ţărăneşti din satul său natal, care au constituit primul său contact cu muzica, i-au lăsat impresii puternice.

Trimis la învăţătură la şcoala din orăşelul Busseto, micul Giuseppe, care împlinise zece ani, intră după scurt timp, în serviciul negustorului Antonio Barezzi, veche cunoştinţă a tatălui său. Om cu vederi înaintate, Barezzi era în acelaşi timp un mare iubitor de muzică.

În casa acestuia se adunau în mod obişnuit muzicanţii profesionişti şi amatorii, se făceau repetiţii, se discuta şi aveau loc audiţii muzicale. Micul Verdi participa cu pasiune la aceste adunări, dîndu-şi chiar contribuţia prin încadrarea sa în micile formaţii orchestrale ce se înfiripau adesea, prin copiere de partituri şi uneori prin aranjamente instrumentale.

Dirijor al orchestrei filarmonice era pe atunci compozitorul Ferdinando Provesi, care îndeplinea în acelaşi timp şi funcţia de organist al catedralei din localitate.

La recomandarea lui Barezzi, care-şi dădea seama de remarcabilul talent al lui Verdi, Provesi şi-a asumat sarcina de a îndruma studiile muzicale ale acestuia.

Paralel cu studiile de compoziţie, în care făcuse progrese remarcabile, Verdi continua şi exerciţiile la orgă, în aşa fel încît ajunsese după puţin timp să-şi înlocuiască profesorul atît la pupitru cît şi la orga catedralei.

În această perioadă se situează primele sale încercări de tinereţe, a căror melodicitate şi largă accesibilitate i-au atras în scurt timp popularitatea în rîndurile localnicilor din Busseto.

Sprijinul moral şi material al protectorilor săi, Barezzi şi Provesi, a contribuit la realizarea doritei călătorii a lui Verdi la Milano, care constituie un important moment în cariera compozitorului. În adevăr, timpul petrecut aci i-a folosit nu numai pentru perfecţionarea tehnicii sale componistice, ci şi pentru un contact mai strîns cu mişcarea politică şi culturală care, sub denumirea de „Risorgimento" cuprinsese Italia în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Este vorba de acea mişcare de renaştere naţională pe care marele gînditor rus Herzen o socotea ca „o perioadă măreaţă din istoria Italiei".

Mişcarea de redeşteptare naţională împletită cu apariţia romantismului italian, indisolubil legat de reflectarea veridică a frămîntărilor şi aspiraţiilor poporului, constituie cele două aspecte ale „Risorgimento-ului" care, în deceniul al patrulea şi al cincilea al secolului al XIX-lea, dobîndeşte un caracter de masă.

Patriot înflăcărat şi democrat convins, Verdi nu putea rămîne insensibil la frămîntările şi aspiraţiile poporului său, nu putea să nu fie alături de cei ce suferă şi să nu se revolte împotriva nedreptăţii şi intoleranţei. Romanul lui Manzoni „Logodnicii", în care autorul redă descompunerea morală a claselor dominante şi noblețea sufletească a omului de rînd, era cartea de căpătîi a compozitorului.

Fără îndoială că la formarea concepţiei sale creatoare, nu cu puţin au contribuit şi ideile revoluţionarului Mazzini, exponent al esteticii „Risorgimento-ului". În cartea sa „Filozofia muzicii", acesta milita pentru o muzică realistă, care, exprimînd adevărul vieţii şi avînd la bază cîntecul popular, să constituie un mijloc eficient pentru educaţia poporului.

Preluînd de la Gluck principiul dramatizării operei seria prin repudierea efectelor ornamentale, de la Mozart contopirea dramaticului cu comicul într-o nouă viziune, de la Rossini verva, dinamismul dramaturgiei şi contribuţia efectelor orchestrale, de la Donizetti bogăţia cantilenei şi efectele de contrast scenic, de la Bellini duioşia, plasticitatea şi farmecul melodiei, Verdi a ştiut să contopească toate aceste experienţe într-o concepţie proprie, şi să-şi formeze un stil personal caracterizat prin forţă emotivă, primatul melodicităţii şi plasticitatea imaginilor muzicale.

Fără îndoială că acest stil personal a evoluat cu paşi gigantici, de la primul său mare succes, Nabucco, pînă la capodoperele sale Aida, Othello şi Falstaff.

Ceea ce însă rămîne ca un fir conducător de-a lungul întregii sale creaţii este acea caldă sinceritate care l-a făcut atît de apropiat de sufletul omenesc, acel realism puternic ce constituie forţa şi vitalitatea operei sale.

După încercările mai mult sau mai puţin reuşite cu Oberto şi Un giorno di regno, Verdi obţine primul său succes cu Nabucodonosor (sau Nabucco, după denumirea sa populară).

Cu toate imperfecțiunile ei, această operă scrisă la vîrsta de 29 de ani, conține în germene una din laturile caracteristice ale personalității sale : forța dramatică.

Triumful pe care această operă l-a obținut la prima ei reprezentare, — triumf atît de răsunător, încît compozitorul aflat în fosa orchestrei, a avut în primul moment impresia că entuziasmul publicului este în realitate o manifestație ostilă — apare explicabil, dacă ne raportăm la împrejurările în care a fost scrisă — epoca risorgimento-ului — și la conținutul ei de adîncă semnificație revoluționară. Limbajul direct folosit aci de Verdi a determinat înțelegerea operei de către public, chiar de la prima ei audiție. Puternicile aluzii la realitățile de atunci mergeau la inima ascultătorilor. Principalul personaj îl constituie, de fapt, în *Nabucco*, poporul evreu aflat în captivitatea Babilonului și care își plînge patria pierdută. De aceea corurile au aci o importanță deosebită. În tristul cor al evreilor exilați apărea evocatoare situația italienilor supuși jugului austriac.

Este explicabil deci de ce mărețul cor din actul al III-lea „Va, pensiero, sull' ali dorate" deveni de îndată simbolul patriei oprimate care-și așteaptă libertatea, ca și „O, mia patria, si bella e perduta", care se cînta pe străzile Milanului și ajunsese cîntec revoluționar.

Verdi devine din acest moment un compozitor național, stegarul luptei pentru libertate și unitate a poporului italian.

Pe aceeași linie cu Nabucco se situează și următoarea sa operă, Lombarzii (I lombardi alla prima crociata) apărută cu un an mai tîrziu. Și aci, corurile îmbracă același caracter patriotic avîntat și obțin același succes de public, datorită acelorași cauze. Așa de pildă, corul cruciaților ce plecau să elibereze Ierusalímul, suna italienilor ca o chemare la lupta pentru eliberarea patriei. Vexațiunile cenzurei austriace care cerea suprimarea unor scene „ofensatoare" la adresa bisericii, nu au putut micșora popularitatea operei, care s-a bucurat, ca și Nabucco, de un răsunător succes, consacrînd autorului lor un loc de cinste în galeria luptătorilor pentru libertatea Italiei.

Deși în primele sale opere, Verdi mai mergea încă pe drumul trasat de înaintașii săi, totuși importanța acordată corurilor sudate organic în unitatea dramaturgiei, robustețea conturului melodic, dinamismul discursului muzical, fac să se întrevadă încă de la început, suflul înnoitor al unei noi viziuni artistice.

Acest suflu înnoitor începe să se deslușească mai vizibil în cea de-a doua perioadă creatoare a compozitorului. Succesele obținute cu primele sale lucrări, popularitatea cîștigată într-un timp destul de scurt, îi dau încredere în forțele sale creatoare.Verdi simte din ce în ce mai mult necesitatea de a-și exterioriza puternicele sale frămîntări artistice, de a găsi noi drumuri pentru redarea unui conținut cît mai bogat, prin mijlocirea unor cît mai expresive imagini muzicale.

Încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, Milano constituia centrul ideilor înaintate din Italia. Salonul Clarinei de Maffei din acest oraș era deschis scriitorilor, artiștilor ca și personalităților marcante ale „Risorgimento-ului".

Verdi a început să frecventeze și el acest salon literar-artistic, devenind unul din prietenii apropiați ai Clarei de Maffei. În ambianța acestui mediu, el a putut pe de o parte, să-și extindă cunoștințele literare, iar pe de altă parte, să-și însușească idealurile estetice realiste ale romantismului italian.

Deceniul al cincilea al secolului trecut reprezintă pentru compozitor o perioadă de muncă intensă și de febrile căutări.

Verdi își dădea seama de deficiențele operei italiene, de lipsa unei acțiuni scenice, de convenționalismul libretelor, de lipsa contrastelor și emoțiilor puternice, de stilul învechit al părților vocale.

Tinzînd către redarea veridică a sentimentelor și pasiunilor omenești, către caracterizarea realistă a personajelor, către o dramaturgie închegată, Verdi a socotit că punctul de pornire al unei bune realizări muzicale trebuie să-l constituie calitatea libretului. Și în această privință, el și-a spus cu fermitate cuvîntul hotărîtor.

În această privință, în opera ce a urmat, Ernani, Verdi își atribuie rolul conducător în alcătuirea libretului — scris de către Francesco Piave — schițînd chiar scenariul unora din episoade.

O dată cu Ernani, compozitorul începe să-și găsească un stil mai personal, caracterizat printr-o accentuare a simfonismului și caracterul mai dinamic al dramatismului. Se poate întrezări aci îmbinarea a două tendințe creatoare: pe de o parte marea frescă istorică, în felul lui Nabucco, iar pe de altă parte conflictul pasiunilor omenești.

Apar în această operă, pentru prima oară, legăturile tematice, ce vor fi utilizate și în operele următoare. Legătura strînsă între muzică și acțiunea scenică începe să se afirme. Prin oglindirea trăsăturilor lor tipice, personajele dobîndesc o mare putere de generalizare. Așa de pildă, Ernani, personajul principal, ni se înfățișează ca un simbol al opoziției dîrze și neînfrînte.

Remarcabilul succes obținut de Ernani încă de la prima sa reprezentare s-a datorat, nu în mică măsură, și faptului că eroul principal, exilat și urmărit, amintea italienilor, dornici de libertate, exilul patrioților. Pentru ei, corul conjuraților li se înfățișa ca un apel la eliberarea țării.

Operele următoare, Cei doi Foscari, Ioana d'Arc și Alzira prezintă mai mult un interes istoric. De altfel, ele au fost scrise fără efort și într-o perioadă de oboseală a compozitorului, datorită în bună parte stării precare a sănătății sale.

Curînd însă Verdi este preocupat de figura lui Atilla. Suferințele Italiei din partea popoarelor năvălitoare, ca și rezistența eroică a Romei, constituiau un subiect atrăgător pentru compozitor, totdeauna cu sufletul alături de poporul său.

Muzica avîntată a operei, cu melodiile ei eroice și clare, ușor de reținut, au adus autorului ei un succes asemănător celui obținut cu Nabucco și Lombarzii. În ambianța revoluționară a timpului, apar explicabile manifestațiile patriotice ale italienilor înflăcărați la auzul frazei „Ia-ți lumea întreagă, numai Italia să mi-o lași mie", pe care Aețiu i-o rostea lui Atilla.

Cu Macbeth, Verdi încearcă o experiență nouă în domeniul operei : oglindirea veridică a psihicului uman. Figura shakespeariană a lady-ei Macbeth, cu diabolica ei sete de putere și chinurile conștiinței sale încărcate de crimă, constituia un fond puternic pentru o redare realistă de adîncă expresivitate.

Compozitorul a căutat să adîncească latura psihologică a personajelor. Drumul către adevărata dramă muzicală, prin contopirea textului cu imaginile muzicale și scenografia, începe să se schițeze.

Verdi se preocupă îndeaproape de toate detaliile montării, comandă personal la Londra schițele pentru cos-

tume, dă indicații severe asupra jocului de scenă al cîntăreților și asupra efectelor instrumentale.

Limbajul armonic apare îmbogățit. Orchestra începe să participe într-o anumită măsură la desfășurarea dramei.

Reprezentarea operei la Veneția, cu un an înainte de mișcările revoluționare de la 1848, s-a bucurat de un succes remarcabil. Episoadele cu caracter eroic redînd lupta împotriva tiraniei au determinat noi manifestații patriotice. Așa de pildă, întreaga sală s-a alăturat într-un cor spontan, tenorului ce cînta „La patria tradita" (patria trădată), vădit emoționat.

Pe drumul reînnoirilor pe care le căuta cu febrilitate, Verdi socotea Macbeth ca cea mai realizată dintre operele sale de pînă atunci.

Următoarele două opere I Masnadieri (Hoții) și Corsarul nu sînt reprezentative pentru compozitor.

Evenimentele din 1848, cînd valul revoluționar cuprinsese întreaga Italie, au stîrnit, după cum era și natural, un adînc ecou în sufletul lui Verdi. Reîntors la Paris, unde împreună cu alți patrioți intervenise pentru ajutorul Franței împotriva Austriei cotropitoare, compozitorul dă la iveală o nouă operă cu caracter patriotic, Bătălia de la Legnano, avînd ca temă lupta lombarzilor împotriva germanilor ce invadaseră Italia, împletită cu drama sufletească a eroilor principali.

Scrisă cu sinceritate și putere de convingere, opera pune accentul asupra desfășurărilor dramatice. Corurile energice și dinamice joacă un rol important.

Reprezentată pentru prima oară la începutul lui 1849, la Teatrul Argentina din Roma împodobit cu drapele naționale, cu două săptămîni înainte de proclamarea republicii în acest oraș, opera a fost primită cu multă căldură.

Cu bătălia de la Legnano, impregnată de spiritul revoluției, se încheie seria operelor cu caracter eroic, din perioada tinereții lui Verdi.

Următoarea sa operă, Luisa Miller, al cărei libret este extras din drama „Intrigă și Iubire" de Schiller, marchează situarea compozitorului pe terenul liricului și seninului, în locul dinamismului impetuos ce caracteriza operele anterioare. Grandiosului, dramatismului intens, patosului eroic, îi urmează de astă dată o muzică mai liniștită, mai intimă, mai conținută. Luisa Miller coincide de altfel cu perioada de calm ce a urmat frămîntărilor revoluționare ale anului 1848.

De astă dată ariile nu mai apar mai mult sau mai puțin artificial legate prin recitativul „secco". Un suflu unitar animă toate episoadele, trecînd prin recitative melodice, în așa fel încît se poate vorbi aci de apariția principiului dramei muzicale cu discurs continuu, ce se făcuse întrezărit în Macbeth. În plus, orchestra devine mai îngrijită, atribuindu-i-se un rol din ce în ce mai important.

Luisa Miller deschide drumul dramelor profund omenești a căror putere emotivă se va amplifica pe măsura trecerii timpului, culminînd cu capodopera Othello.

Urmează perioada anilor 1850—1860, care poate fi socotită — fără a impieta prin aceasta asupra meritelor operelor de mai tîrziu — ca cea mai fecundă din cariera compozitorului. Apar trei opere de o importanță egală și care vor rămîne prin bogatul lor melodism, cele mai populare din întreaga creație verdiană. Este vorba de Rigoletto, Trubadurul și Traviata, ce au succedat lui Stiffelio, lucrare lipsită de semnificație.

Aceste „trei stele celebre", după calificarea dată de contemporani, au fost denumite de unii „trilogia lui Verdi".

Trecerea de la dramatismul eroic, de la marea frescă istorică, la psihologia omului simplu, la redarea caracterelor, se afirmase încă în Luisa Miller. Nu trebuie însă să deducem de aci o nouă orientare ideologică a compozitorului.

Verdi rămîne de-a lungul întregii sale vieți un militant consecvent pentru promovarea ideilor progresiste, un democrat convins, un patriot înflăcărat, un dușman al opresiunii, cruzimii și nedreptății.

Dacă lupta împotriva cotropitorilor patriei constituie fondul ideologic al operelor sale din cel de-al cincilea deceniu al secolului al XIX-lea, nu este mai puțin adevărat că tragicul, ca rezultat al inegalității sociale, stă la baza operelor din deceniul următor și în special a celor trei menționate mai sus. Și într-un caz și într-altul, Verdi apare ca un exponent al sentimentelor societății în mijlocul căreia trăia.

Fără îndoială că Rigoletto este una din operele sale cele mai cunoscute în întreaga lume. Larga ei popularitate nu poate fi desprinsă de plasticitatea imaginilor muzicale, de forța ei emoțională. Libretul, extras din drama lui Victor Hugo „Le roi s'amuse", era socotit de compozitor ca cel mai bun, din cele utilizate de el pînă atunci. Contrastul caracterelor, împletirea bucuriei cu durerea, mai accentuate decît în Luisa Miller, apropie pe Verdi de conceptul romantic al varietății în unitate a sentimentelor al lui Hugo. De aci, acea strînsă coeziune între episoade, acea mișcare continuă care nu slăbește nici un moment, acea sudare a părților dramatice, cu cele lirice și cu recitativele totdeauna melodice.

Preocuparea de a tălmăci cît mai veridic psihologia personajelor a determinat și îmbogățirea mijloacelor de expresie. Melodica simplă, clară, dar de o mare plasticitate, prinde rezonanța cîntecului popular italian. Însăși tradiția coloraturii apare într-o nouă semnificație. Ornamentele vocale din aria în care Gilda evocă figura celui iubit, își pierd caracterul de virtuozitate, pentru a deveni mijloc de oglindire a purității sufletești a eroinei. Orchestra își amplifică rolul, intervenind pentru sublinierea atmosferei scenelor. Efectele coloristice ale instrumentelor sînt folosite cu multă eficacitate expresivă.

Este de remarcat că, fără utilizarea unor leitmotive propriu-zise, fiecare personaj este prezentat în mod veridic, prin intonații adecvate psihologiei sale.

Contradicția dintre lumea celor simpli și aceea a trîndavilor cu blazon, exprimă democratismul muzicii verdiene. Masele largi au înțeles și apreciat semnificația operei, care s-a bucurat încă de la prima ei reprezentare, de un succes răsunător.

Dar cîtă frămîntare și cîtă luptă a trebuit să fie dusă pînă să se ajungă la premiera de la teatrul Fenice din Veneția, din 11 martie 1851 !

Nicicînd compozitorul nu a întîlnit atîta recalcitranță din partea cenzurii austriace. Faptul de a prezenta pe scenă un rege al Franței, ca pe un ușuratic și afemeiat, apărea intolerabil în ochii guvernului monarhic. Sub nici un cuvînt însă Verdi nu admitea schimbarea sensului dramatic și caracterului personajelor. Libretul modificat de Piave în sensul vederilor cenzurii a fost respins cu hotărire de compozitor. După discuții prelungite și datorită directorului general al „Ordinii Publice" din Veneția,

care simpatiza pe compozitor, s-a ajuns la compromisul ca, păstrîndu-se întreaga dramaturgie a operei, să se schimbe doar denumirea personajelor. În acest fel, regele Francisc I a devenit ducele de Mantua, iar „prestigiul" coroanei franceze a rămas neştirbit.

După succesul cu Rigoletto, Verdi începe să lucreze concomitent la două noi opere : Trubadurul şi Traviata. Strînsa legătură a limbajului, datorită paralelismului creării lor, le dă aspectul unor lucrări gemene, cu tot spiritul lor diferit.

Primul care vede lumina rampei, la teatrul Apollo din Roma, în ziua de 19 ianuarie 1853, este Trubadurul. Şase săptămîni mai tîrziu, Traviata se dă la Veneţia. Ambele opere se completează reciproc, prin prezentarea a două feţe diferite ale pasiunilor omeneşti, de o parte vehemenţa spiritului de răzvrătire, de altă parte suferinţa stăpînită şi sacrificiul omului simplu, dar amîndouă, aspecte ale aceleiaşi nedrepte orînduiri sociale.

Trubadurul este dinamic şi impetuos de la început pînă la sfîrşit, deşi pe alocuri apar în el unele accente de duioşie. Expresia dramatică este violentă. Desigur că în subiectul dramei spaniolului Gutiérrez, în care este oglindită revolta oraşelor spaniole împotriva exploatării feudale de la începutul secolului al XV-lea, Verdi a găsit materialul potrivit temperamentului său înflăcărat. Cu toate că libretul extras pierduse din semnificaţia lui politică, prin îmbinarea luptei de eliberare cu o intrigă complicată şi efecte melodramatice, totuşi forţa creatoare a compozitorului a putut suplini insuficienţa textului.

Prin caracterul său protestatar şi elanul său dramatic, Trubadurul se apropie de Ernani, de care însă îl diferenţiază o mai mare conturare a psihologiei eroilor. În Trubadurul, personajele lumii feudale apar în opunere cu cele din popor. Contrastul dintre cele două lumi este zugrăvit în culori mai vii.

Bogăţia ei melodică a făcut ca această operă să dobîndească o largă popularitate. Faptul se datoreşte în bună parte şi simplităţii melodiilor sale cu rezonanţe din cîntecul popular.

Elaborînd în acelaşi timp Trubadurul şi Traviata, Verdi reuşeşte să realizeze două capodopere de stiluri opuse. Traviata este prima sa operă lipsită de o intrigă complicată, întreaga atenţie fixîndu-se pe conflictul dintre zbuciumul sufletesc al eroinei şi falsa morală a mediului înconjurător. De astă dată efectele exterioare lipsesc cu desăvîrşire, totul concentrîndu-se în redarea realistă a deznodămîntului tragic al unei femei pe nedrept desconsiderată de morală burgheză.

Melodica de subtilă poezie, pusă în valoare de o sonoritate orchestrală delicată, recitativele cantabile organic legate cu arii de mare plasticitate, erau de natură să aducă un succes cert operei popularului cîntăreţ al Italiei, la premiera de la teatrul Fenice din Veneţia.

Spre surprinderea compozitorului, opera a avut un total insucces. S-a căutat să se explice cauzele acestui eşec inadmisibil, pe care posteritatea l-a dezminţit în mod strălucit. Unii au crezut că publicul nu s-a putut împăca cu costumele contemporane ale cîntăreţilor. Alţii pun vina pe subiectul însuşi. Prezentarea pe scena italiană a unei curtezane, căreia i se mai acorda şi rolul principal, constituia, în ochii unora, un atentat la adresa familiei. Mai degrabă explicaţia trebuie căutată în interpretare. Primadona avea o corpolenţă inconciliabilă cu aceea a unei femei sfîrşite de ftizie, tenorul era lipsit de voce, iar baritonul, neconvins de importanţa rolului său, nu-i dădea nici o atenţie. Reluată peste un an, la iniţiativa unor admiratori ai „maestrului", pe scena teatrului San Benedetto din aceeaşi Veneţie, Traviata a repurtat un succes răsunător, dobîndind în scurt timp aceeaşi popularitate ca şi Trovatore.

Plecat la Paris la finele lui 1853, Verdi se angajează să scrie o lucrare originală pe text francez pentru Opera Mare. Pe libretul lui Scribe, el compune Vecerniile siciliene, lucrare inegală în ansamblu, care s-a bucurat totuşi de succes.

Următoarea sa operă, Simon Boccanegra, apărută după doi ani, a fost primită cu răceală. Revăzută cu mult mai tîrziu — în 1881 — pe baza libretului refăcut de Boito, opera a fost bine primită de public la Scala.

Ultima operă a lui Verdi din perioada 1850—1860, Bal mascat, întruneşte toate caracteristicile personalităţii sale. Găsim aci aspectul patriotic, pasiunea amoroasă, romantismul înflăcărat, fantasticul şi ca o notă nemaiîntîlnită pînă aci în creaţia verdiană, sentimentul amiciţiei.

Opera, terminată la sfîrşitul anului 1857, urma să fie reprezentată pe scena teatrului San Carlo din Neapole. Sosind vestea atentatului lui Orsini împotriva lui Napoleon al III-lea, cenzura a socotit subversiv subiectul piesei — complot şi regicid — din care cauză premiera nu a putut avea loc. Modificările cerute de cenzură au fost refuzate de Verdi. Ca urmare, direcţia teatrului San Carlo i-a cerut despăgubiri, în cazul cînd nu-şi modifică opera.

Dîrzenia compozitorului a provocat entuziasmul napolitanilor în plină efervescenţă patriotică, datorită faptului că Victor Emanuel al II-lea, susţinut de Franţa, declarase practic război Austriei cotropitoare. Strigătele de „Viva Verdi" — cuvinte ce deseori se scriau pe ziduri — exprimau pe de o parte dragostea poporului pentru marele compozitor, iar pe de altă parte, ascundeau conspirativ numele lui Victor Emanuel, în persoana căruia italienii îşi puseseră speranţa independenţei lor naţionale. Numele lui Verdi este în adevăr alcătuit din iniţialele cuvintelor : Vittorio Emmanuele Re d'Italia.

Prin intermediul unui impresar mai abil, cenzura mai puţin rigidă de la Roma a admis reprezentarea operei, cu unele modificări neesenţiale ale libretului.

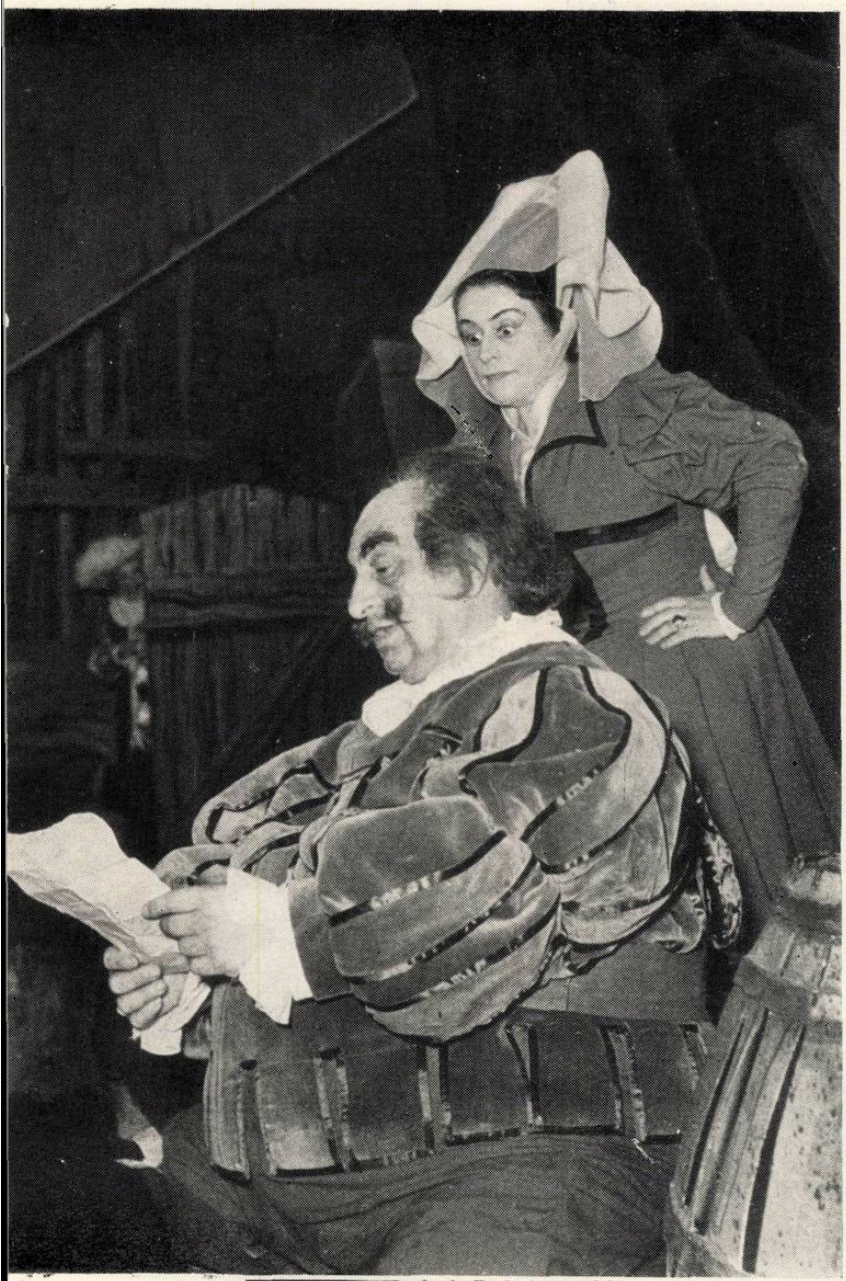
Cu acţiunea transplantată în America, Bal mascat se dă pentru prima oară la teatrul Apollo din Roma, repurtînd un succes remarcabil.

Perioada anilor 1860—1870 este — cantitativ — mai puţin fecundă pentru Verdi. Este desigur un indiciu al organizării mai echilibrate a capacităţii sale creatoare. Exigenţele sale artistice se măresc, necesitatea de a se pune la curent cu noutăţile creaţiei începe să se iveaască, problemele de armonie şi orchestraţie încep să ocupe un loc important în preocupările sale, căutarea unor formule noi în operă se precizează.

Pe măsură ce se maturizează, Verdi lucrează mai încet. În acest al şaptelea deceniu al secolului al XIX-lea el dă la iveală numai două opere : Puterea destinului şi Don Carlos.

Puterea destinului, cu tot farmecul melodic al unora din scenele sale, nu poate fi socotită ca o lucrare reprezentativă pentru compozitor. Exagerarea extraordinarului a determinat în mod fatal monotonia dramaturgiei.

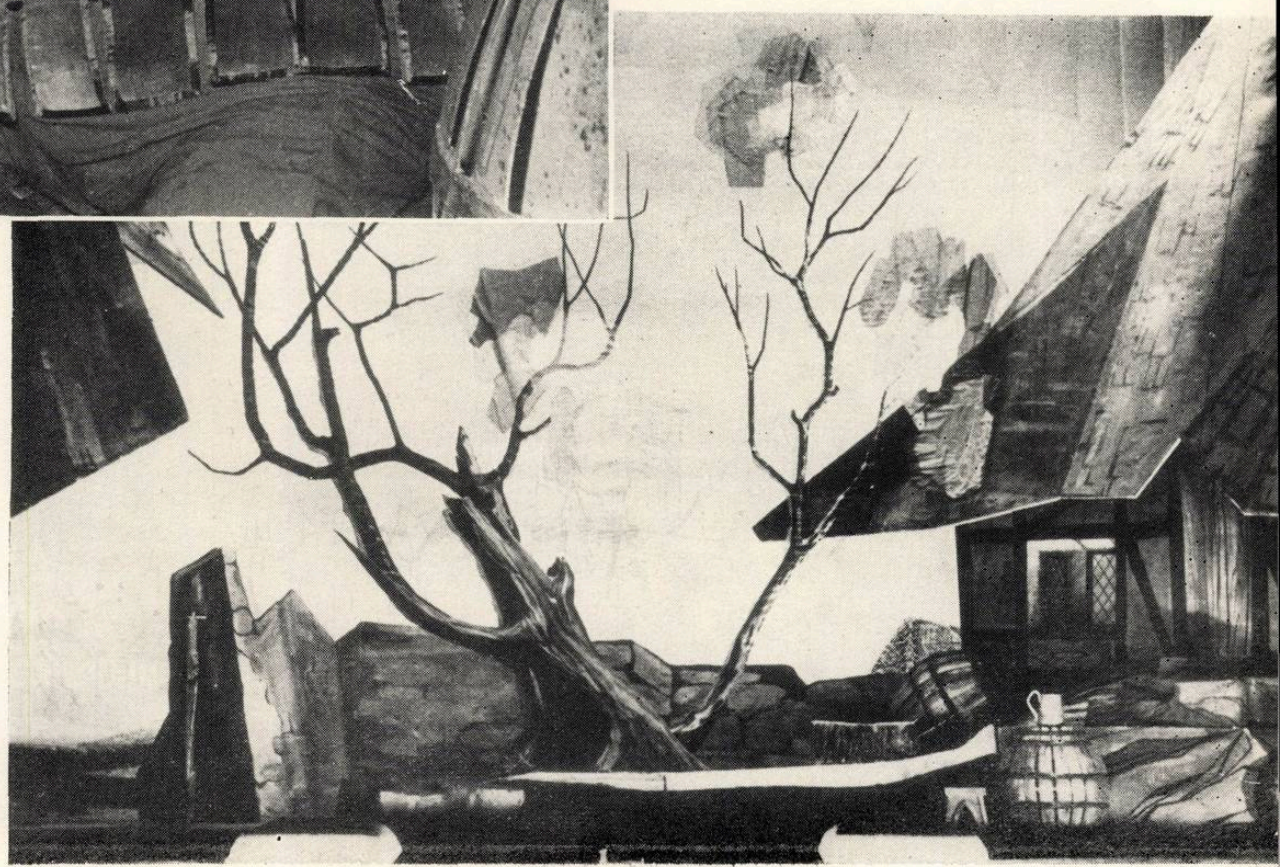
Trebuie totuşi subliniată noutatea armoniilor îndrăzneţe şi neprevăzute, precum şi vioiciunea intonaţiilor, în redarea unor scene comice, ce lasă să se întrezărească suculenţa şi bogăţia coloritului din Falstaff.



David Ohanezian în „Rigoletto"

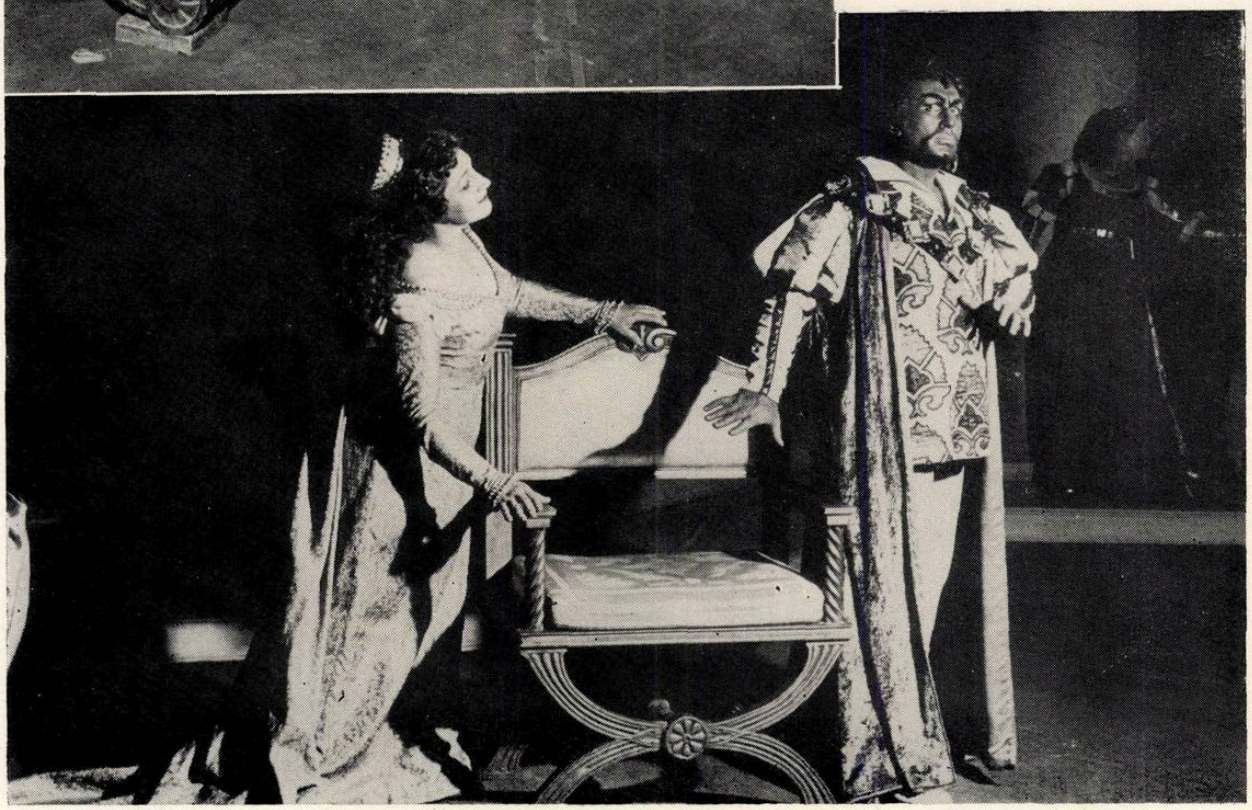
Michaela Botez și Petre Ștefănescu-Goangă în „Falstaff"

Decor din opera „Falstaff"



Garbis Zobian și David Ohanezian în „Othello“

Elena Cernei în Aida



Arta Florescu și Garbis Zobian în „Othello“

Don Carlos marchează la Verdi un categoric pas înainte pe terenul mijloacelor de expresie.

Audiția lui Faust, la Paris, cu toată diferența temperamentală și de concepție dintre Gounod și compozitorul italian, a făcut pe acesta din urmă să-și dea seama de importanța căutărilor armonice și orchestrale în opera modernă.

Pînă aci melodia ce cînta în el, țișnea cu generozitate, înveșmîntată în armonia ei spontană. De astă dată preocuparea armonică devine permanentă. Se simte, în Don Carlos, tendința cu orice preț către bogăția armonică, în timp ce melodia, care continuă să debordeze la compozitor, se vede oarecum reținută în zborul ei de noile sonorități. Dar inepuizabila forță melodică verdiană, face ca din cînd în cînd, turnura cîntecului să-și dobîndească spontaneitatea sclipitoare a operelor precedente.

În scurt timp însă, Verdi își va regăsi echilibrul desăvîrșit, în sensul unei perfecte suduri, în care îmbogățirea coloritului și expresivității armonice îi va deveni tot atît de naturală ca inspirația sa melodică. Don Carlos pune germenii unei maniere, pe care compozitorul o va adopta în mod definitiv.

S-a susținut că această nouă manieră ar fi influențată de stilul vagnerian.

În primul rînd trebuie ținut seama de faptul că Verdi, la epoca lui Don Carlos (1867), nu cunoștea decît foarte vag muzica lui Wagner, iar lucrările teoretice ale acestuia i-au parvenit abia în 1870.

În al doilea rînd, dacă ținem seama de evoluția creatorului, de necesitatea sa permanent simțită și afirmată de a găsi ceva nou în exprimarea imaginilor muzicale, putem ușor vedea că această evoluție — normală la un creator de geniu — își avea în ea însăși punctele sale de forță. În chiar operele sale de dinainte de 1860, se pot întrezări germenii viitorului Verdi, mai savant, mai căutat, mai sigur de el însuși.

Don Carlos este compus în condițiile izbucnirii războiului austro-prusian, la care Italia participa ca aliată a Prusiei. Verdi a lucrat în mijlocul focului, rămînînd în vila sa de la Sant'Agata situată în cîmpia Lombardiei expusă luptelor. Pe de altă parte, în același timp se ascuțea conflictul între stat și biserică. Reacțiunea furibundă a Papei Pius IX era o piedică pentru unificarea Italiei și constituia o frînă pentru dezvoltarea culturii naționale și afirmarea ideilor progresiste.

Verdi folosește în Don Carlos tocmai un subiect care combate samavolnicia papalității. Lumii sinistre și crude a inchiziției și absolutismului spaniol i se opune, în operă, poporul împilat care suferă și se revoltă.

Opera este în cea mai mare parte lipsită de părți luminoase, lucru explicabil dacă ținem seama de atmosfera apăsătoare din timpul reacțiunii catolice.

Delicatețea liniilor melodice, rafinamentul coloritului armonic, expresivitatea scriiturii orchestrale și puterea de convingere, constituie caracterele fundamentale ale acestei opere, care marchează un punct evolutiv de seamă în creația compozitorului.

Noile probleme de creație puse de Verdi în Don Carlos încep să se adîncească. Dorința de a ajunge la o lirică mai bogată, mai adîncă, la un dramatism mai răscolitor, la o expresie mai completă, se afirmă cu tărie. Succesele de pînă atunci îi dau încredere în forțele sale creatoare. El simte că operele sale viitoare vor fi mai elaborate, mai gîndite, mai concentrate. Meditează, citește, se documentează.

Ocazia de a-și pune în valoare căutările sale febrile se ivește în 1868, cînd guvernul egiptean îi propune să scrie o operă cu ocazia inaugurării noului teatru din Cairo.

După multe discuții și cercetări, Verdi primește de la Camille du Locle scenariul Aidei, bazat pe o temă procurată de egiptologul Mariette. Subiectul, cu culoarea lui locală, încîntă pe compozitor, care se pune imediat pe lucru, după ce face apel la libretistul A. Ghislanzoni.

Terminată în 1871, Aida obține un succes triumfal încă de la premiera ei la Cairo, după care, reluată la scurt interval pe scena teatrului Scala din Milano, este primită de public cu același entuziasm.

Cu Aida se deschide seria celor 3 capodopere ale genialului compozitor : Aida, Othello și Falstaff.

Evoluția ce se făcuse simțită în Don Carlos își continuă cursul. Dar dacă în această din urmă operă, căutările se resimt într-o anumită măsură de efortul depus, în Aida Verdi își găsește deplinul său echilibru.

Și aci se simte fără îndoială căutarea de armonii noi și subtile, nemaifolosite anterior, de culori instrumentale inedite, de atmosferă locală, dar de astă dată melodiile țișnesc spontan, cu aceeași naturalețe și simplitate, cu care curgeau în Rigoletto, Trovatore sau Traviata. Cu o diferență însă : scriitura este cu mult mai rafinată, desfășurarea imaginilor muzicale substanțial mai strînsă, iar orchestra își spune cuvîntul răspicat, dialogînd cu cîntărețiii. Apare un nou stil melodic, de înaltă noblețe și forță evocatoare, care se răsfrînge și în frazele de legătură, al căror caracter de recitativ dispare complet, pentru a face loc unei unități dramatice desăvîrșite, așa cum mai tîrziu se va vedea în Othello.

Ceea ce este remarcabil și trebuie subliniat cu toată tăria este dezmințirea categorică pe care Verdi o dă concepțiilor estetice reacționare potrivit cărora „marile valori artistice" ar fi inaccesibile maselor. Or, Aida dovedește fără posibilitate de tăgadă că operele de artă de cea mai înaltă valoare, melodiile și armoniile de cea mai rafinată factură sînt accesibile, tocmai pentru faptul că mesajul artistic se declanșează numai condiționat de valoarea creației respective.

Noutatea și bogăția armonică și orchestrală din Aida a făcut pe unii să le atribuie influenței wagneriene. De fapt, este de neconceput ca Verdi care susținea în mod consecvent că arta este expresia specificului național și că un italian nu poate compune ca un german, se putea face imitatorul unei maniere străine. De altfel diferența substanțială între concepția wagneriană și cea verdiană constă în aceea că în timp ce Wagner este în operă un simfonist, Verdi rămîne în Aida un vocalist.

Va mai trece multă vreme — aproximativ 16 ani — pînă ce va fi dată la iveală opera următoare : Othello.

Între timp, compozitorul, stabilit la Neapole, se apucă să scrie un cvartet de coarde. Din manuscrisele păstrate, rezultă că Verdi obișnuia să facă exerciții polifonice în intervalele dintre opere. Concomitent el studia lucrările preclasicilor și marilor clasici. Rezultatul a fost apariția cvartetului în mi minor care, dacă nu este o capodoperă, nu poate fi în nici un caz desconsiderat. Lucrarea dovedește că și în domeniul muzicii de cameră, Verdi rămîne dramatic, iar lirismul său caracteristic se împacă cu greu cu scriitura cvartetului.

La 22 mai 1873 moare marele poet Alessandro Manzoni, pentru care compozitorul nutrea o deosebită veneratie. Cu această ocazie, Verdi compune celebrul său

Recviem, dovedind în acest fel că poate fi socotit ca un demn continuator al vechilor polifonişti italieni.

Acest Recviem diferă de tradiţionala mesă catolică. Verdi foloseşte aci limbajul său obişnuit de operă, cu o melodică expresivă şi accesibilă. Felul liber de tratare al textului unei slujbe religioase nu a fost pe placul cercurilor bisericeşti, care dezaprobau caracterul laic al lucrării.

Tratat cu o logică deplină şi într-o unitate desăvîrşită, Recviemul apare ca o lucrare monumentală, de mare forţă emotivă.

În plină glorie, recunoscut în toată lumea ca compozitor genial, cu un prestigiu rar întîlnit în istoria muzicii, Verdi trăieşte pe laurii giganticelor sale victorii. Stabilit la Sant' Agata, el pare să se dedea cu totul unei vieţi patriarhale. Prietenii, obişnuiţi cu abundenţa creaţiei sale, sînt intrigaţi de tăcerea lui. Afară de cîteva piese nesemnificative ca Pater noster şi Ave Maria, nici o operă nouă nu mai apare.

Această linişte îndelungată ar fi putut fi pusă pe seama vîrstei sale înaintate. Dar vitalitatea sa creatoare, manifestată prin continua maturizare a creaţiei sale, constituia o negaţie categorică a acestei supoziţii. Şi, în adevăr, Verdi, ajuns la stadiul unei măiestrii pe deplin confirmată în Aida, nu putea renunţa la ceea ce constituia pentru el o necesitate imperioasă : împărtăşirea realistă a adîncilor sale rezonanţe sufleteşti.

Prestigiul pe care-l dobîndise nu admitea apariţia unei opere noi, care să nu se situeze cel puţin la înălţimea celei precedente.

Pe de altă parte, reforma wagneriană, a cărei influenţă începuse să se facă simţită şi în Italia, nu putea lăsa indiferent pe Verdi, compozitor prin excelenţă italian, în care se concentra întregul specific al naţiei sale.

De aceea, anii de aparentă tăcere au fost în realitate ani de îndelungată şi intensă concentrare şi meditaţie. Numai o capodoperă nouă, realizată în spirit naţional, putea fi opusă concepţiei specific germane a lui Wagner.

Atras de Shakespeare, Verdi, după multe ezitări, se fixează asupra dramei Othello. Pentru libret, intră în contact cu Arrigo Boito, talentat scriitor şi în aceeaşi măsură compozitor.

În strînsă legătură cu aceasta, el lucrează timp de aproape şase ani (1881—1886), după ce, în prealabil îşi revizuise în spiritul noului său stil, cu ajutorul aceluiaşi libretist, vechea sa operă Simon Boccanegra.

Niciodată Verdi n-a lucrat atît de mult la vreuna din operele sale din trecut. Muncă migăloasă, cu corecturi frecvente, cu refaceri de pasaje. Schiţele preliminare păstrate sînt cu mult mai numeroase decît cele ale oricăror alte lucrări.

„Maestrul" vrea să arate lumii că a putut ajunge la „opera totală", într-un spirit cu totul diferit de acela al lui Wagner. În adevăr Othello ne apare, în toată perfecţiunea lui, ca o operă profund italiană. Similitudinea lui cu operele wagneriene, în ceea ce priveşte continuitatea discursului muzical, nu-i înlătură cîtuşi de puţin acest caracter, deoarece, în ciuda îmbogăţirii coloritului orchestral, teatrul lui Verdi rămîne liric şi vocal, în timp ce la Wagner, simfonismul predomină.

Cu toate acestea, prin suflul nou ce îl animă ca şi prin remarcabila strălucire şi culoare a orchestrei, Othello poate fi socotit ca o operă „modernă" faţă de cele anterioare ale sale.

Din orice punct de vedere ar fi considerat, Othello rămîne ca suprema realizare dramatic-muzicală a lui Verdi în care se îmbină organic caracterizarea veridică a personajelor şi întruchiparea profundă a sentimentelor şi pasiunilor omeneşti, cu noblețea melodică, coloritul armonic şi expresivitatea orchestrală.

Cu mult elan compozitorul a luat parte la pregătirea premierei ce a avut loc la Scala din Milano în ziua de 5 februarie 1887, în faţa unui public entuziast şi corespondenţilor speciali din toate ţările lumii. Succesul a fost imens, Verdi fiind aclamat frenetic. În scurtă vreme opera a primit consacrarea universală.

Cu Falstaff se încheie prodigioasa carieră a marelui melodist, am putea spune în mod apoteotic, pentru că această ultimă operă reprezintă apogeul creaţiei sale muzicale.

Încă de multă vreme, Verdi îşi propusese să scrie o operă comică. Reţinut de amintirea insuccesului primei sale opere comice, O zi de domnie, el a ezitat îndelung, fără însă a renunţa la planul său. Ocazia i se iveşte cînd primeşte libretul prietenului său Boito, extras din comedia lui Shakespeare, Nevestele vesele din Windsor.

Încîntat de libret, Verdi se pune pe lucru, cu aceeaşi migală, cu aceeaşi concentrare şi scrupulozitate cu care lucrase la Othello. La stadiul la care ajunseseră concepţiile şi forţele sale creatoare, la criticismul sever pe care i-l impunea gloria dobîndită, era cert că şi în domeniul operei comice, noua lucrare nu putea fi decît tot o capodoperă.

Şi într-adevăr, Falstaff reprezintă o culme unanim recunoscută. Marele nostru Enescu o socotea ca cea mai valoroasă operă a genialului italian.

Şi în acest gen, Verdi aplică principiul dezvoltării unitare aplicat în Othello.

În Falstaff, inventivitatea melodică este inepuizabilă, verva ritmică scînteietoare, ideile muzicale se succed debordante, sclipitoare şi volubile, într-un torent scăpărător de farmec, coloritul armonic este rafinat şi îndrăzneţ, orchestraţia seduce prin pulsaţia ei exuberantă, pasajele de umor robust alternează natural şi spontan, cu accentele de duios lirism. Totul exprimă optimism şi voie bună. Caracterele personajelor sînt reliefate cu o pătrundere neobişnuită într-o operă comică. Tocmai această analiză psihologică îngemănată cu torentul unei verve nestăvilite dar totuşi transparente, fac ca Falstaff să apară ca un punct culminant în evoluţia operei bufe italiene.

Este surprinzătoare exuberanta tinereţe de care dă dovadă Verdi la vîrsta de 80 de ani, în această admirabilă operă, ce uimeşte prin prospeţimea şi noutatea expresiei muzicale şi care încheie cu strălucire prodigioasa activitate a marelui compozitor italian.

Căci după ea, Verdi, a cărui vîrstă înaintată începe să-şi spună cuvîntul, nu mai scrie nimic pentru scenă, deşi nu încetează de a face exerciţii contrapunctice în stilul preclasicilor, pentru care avea o deosebită veneraţie.

Verdi moare la Milano în ziua de 27 ianuarie 1901. Durerea maselor la aflarea ştirii dispariţiei sale atestă imensa popularitate de care se bucura luptătorul neclintit pentru independenţa şi unitatea Italiei.

În perspectiva timpului, vitalitatea operelor marelui compozitor italian confirmă adevărul durabilităţii oricărei creaţii artistice, care exprimă în mod realist frămîntările şi năzuinţele poporului.

Puternica dramaturgie, veridicitatea caracterelor, reflectarea contradicţiilor sociale ale epocii, spiritul protestatar, melodismul generos şi larg accesibil, fac ca operele lui Verdi să-şi păstreze şi astăzi, la 150 de ani de la naşterea sa, actualitatea şi adînca lor semnificaţie.

Orchestra simfonică din Berlin

VASILE TOMESCU

Zile festive berlineze

Desfășurate în cinstea celei de a XIV-a aniversare a Republicii Democrate Germane, Zilele Festive Berlineze — 1963 au pus accentul pe manifestări de muzică simfonică și de teatru muzical. Aceasta nu a micșorat însă cu nimic afluența publicului la spectacolele de teatru (oaspeți: teatrul din Pireu cu Medeea, Ifigenia și Electra; trupa de balet-pantomimă condusă de Robvan Reijn din Amsterdam) și cinematograf (cu acel prilej a fost prezentat filmul romînesc „Cerul nu are gratii").

Continuînd în condiții noi o seculară tradiție muzicală, Berlinul democrat realizează astăzi dezideratul superior, specific culturii socialiste, al răspîndirii artei în cercurile largi ale publicului. Sensibilă față de tonurile optimiste ale păcii și ritmul viguros al construcției, populara Euterpe, renăscută, merge la braț cu noul, cu tinerețea.

Cîteva concerte simfonice au relevat interesul viu de care se bucură această activitate în rîndurile iubitorilor de muzică. Sub bagheta lui Helmuth Koch, orchestra simfonică și corul mare al Radioteleviziunii din Berlin au prezentat un program atrăgător. Foarte puțin cunoscută, Cantata K V 429 intitulată „Dir, Seele des Weltalls" de Mozart, care amintește prin forța lirică a corului introductiv și prin seninătatea generoasă a ariei de soprană din partea a II-a, de minunatele pagini ale operei „Flautul fermecat", a fost redată convingător datorită spontanei omogenizări și disciplinei lăuntrice a ansamblului precum și interpretării cu stil și sensibilitate a sopranei Ingrid Czerny. Concertul nr. 28 pentru două grupe de suflători și două clavecine de Händel, de o solemnitate strălucitoare, redată printr-un dialog permanent între grupe, printr-o polifonie însuflețită, a fost dirijat fără prea multă energie și inspirație. Am ascultat apoi în primă audiție de concert cantata „Primul zbor în cosmos" (Der erste Raumflug) de tînărul compozitor Wolfgang Strauss. Folosind un text de Karl Mickel, lucrarea își propune să redea, odată cu narațiunea extraordinarei fapte a eroului cosmonaut Gagarin, înalta semnificație umană a zborului cosmic, rezultat al mersului victorios către comunism. Scris cu viziune și suflu poetic, textul este însă cu totul prolix pentru o cantată, folosirea recitatorului alături de soliști n-a putut ajuta muzica să se

concentreze simfonic, obligînd-o să susțină ilustrativ, e drept cu un dinamism orchestral remarcabil, aproape întreaga desfășurare a cantatei. Am fi dorit în orice caz ca peisajul muzicii contemporane naționale să fie mai bogat reprezentat cu prilejul Zilelor festive (aceasta avut loc curînd după evenimentul amintit, sub forma unei treceri în revistă a creației contemporane din R.D.G.).

În stagiunea actuală orchestra Radiotelevizniunii urmărește să conducă pe auditorii săi spre înțelegerea mai deplină a muzicii lui Beethoven și Brahms, precum și a unor lucrări mai puțin cunoscute ale lui Händel (oratoriul „Herakles" etc.).

O frumoasă apreciere și-a dobîndit orchestra Operei comice condusă de Kurt Masur. Prima audiție a lucrării „Viva Verdi!" — Metamorfoze pe tema ariei „E scherzo od è follia" din opera „Bal mascat", aflată în repertoriul teatrului, ne-a făcut cunoscut un omagiu sui-generis compus de Gerhard Wohlgemuth, Jan Cikker, Siegfried Mathus și Paul Dessau. Tema lui Verdi, de o excepțională pregnanță și expresivitate, a fost dezgolită în fiecare din variațiile compuse pe rînd de cîte un compozitor, îmbrăcînd straniile veșminte ale unui Verdi cînd burlesc, cînd tenebros, descumpănit, potențat însă — sîntem de acord — cu un meșteșug componistic pe care genialul creator poate nu l-ar dezavua.

Orchestra a cîntat cu virtuozitate și simț simfonic puțin obișnuite pentru un ansamblu de operă comică. Simfonia pentru orchestră de coarde de E. Mirzoian (în primă audiție în R.D.G.) iar cu concursul matur și dezinvolt al violonistei poloneze Wanda Wilkomirska, Concertul pentru vioară și orchestră de Belá Bartók au constituit de asemenea frumoase realizări ale acelei seri, spre deosebire de Simfonia nr. 94 „Surpriza" de Haydn redată cu inadvertențe stilistice.

Cel mai reușit concert simfonic al festivalului a fost, socotim, primul din seria „Clasic-romantic-modern", dirijat de Kurt Sanderling și avînd ca solist pe David Oistrah, în fruntea orchestrei simfonice a orașului Berlin. Preludiul și Moartea Isoldei din „Tristan și Isolda" de Wagner, interpretate cu patos și elevație poetică. Serenada op. 107, dedicată propriei zile de naștere, de Max Butting — decanul școlii componistice din R.D.G. —, lucrare care exprimă un lirism jovial, tineresc, ne-a întărit frumoasele impresii pe care dirijorul K. Sanderling le-a creat la pupitrul filarmonicii „George Enescu", prin adîncimea concepției și autoritatea meșteșugului dirijoral.

Contribuția lui Oistrah la acel simfonic a fost magistrală. În Concertul în re major K V 218 de Mozart, pe care l-a cîntat cu o pătrunzătoare spiritualitate mozartiană, solistul a fost totodată și dirijor. El a condus un ansamblu deosebit de pregătit tehnic și artistic, prin intermediul acelei unități de simțire care se stabilește între artiști exigenți și dotați. Punctul culminant l-a constituit interpretarea Concertului pentru vioară și orchestră de Paul Hindemith.

Datînd din anul 1939, cînd compozitorul se afla în plină peregrinare prin țări străine manifestîndu-și astfel protestul față de regimul hitlerist, lucrarea este expresia unei profunde meditații poetice și sensibilități lirice. Pornind de la prototipul concertului solistic al epocii romantice. Hindemith dezvoltă atît de original principiile celor trei secțiuni, ale dialogului solist-orchestră, ale contrastului celor două teme de sonată, ale cadenței de virtuozitate, încît totul se integrează unui discurs pe cît de complex în structura sa tematică, polifonică, pe atît de unitar în ideia expresivă conducătoare. Subtilitatea contrapunctului ce angajează vioara și orchestra într-o țesătură permanent desfășurată, spontaneitatea improvizatorică a frazei, registrul extrem de cuprinzător al nuanțelor și timbrelor instrumentale au făcut ca lucrarea să-și găsească foarte rar interpreți pe măsura calităților sale. Iată ce a determinat călduroasa primire făcută lui Oistrah, lui Sanderling și orchestrei, care au dat o convingătoare interpretare uneia dintre capodoperele moderne ale genului.

„Deutsche Staatsoper" a prezentat în acele zile, din repertoriul său permanent, „Tannhäuser" de Wagner

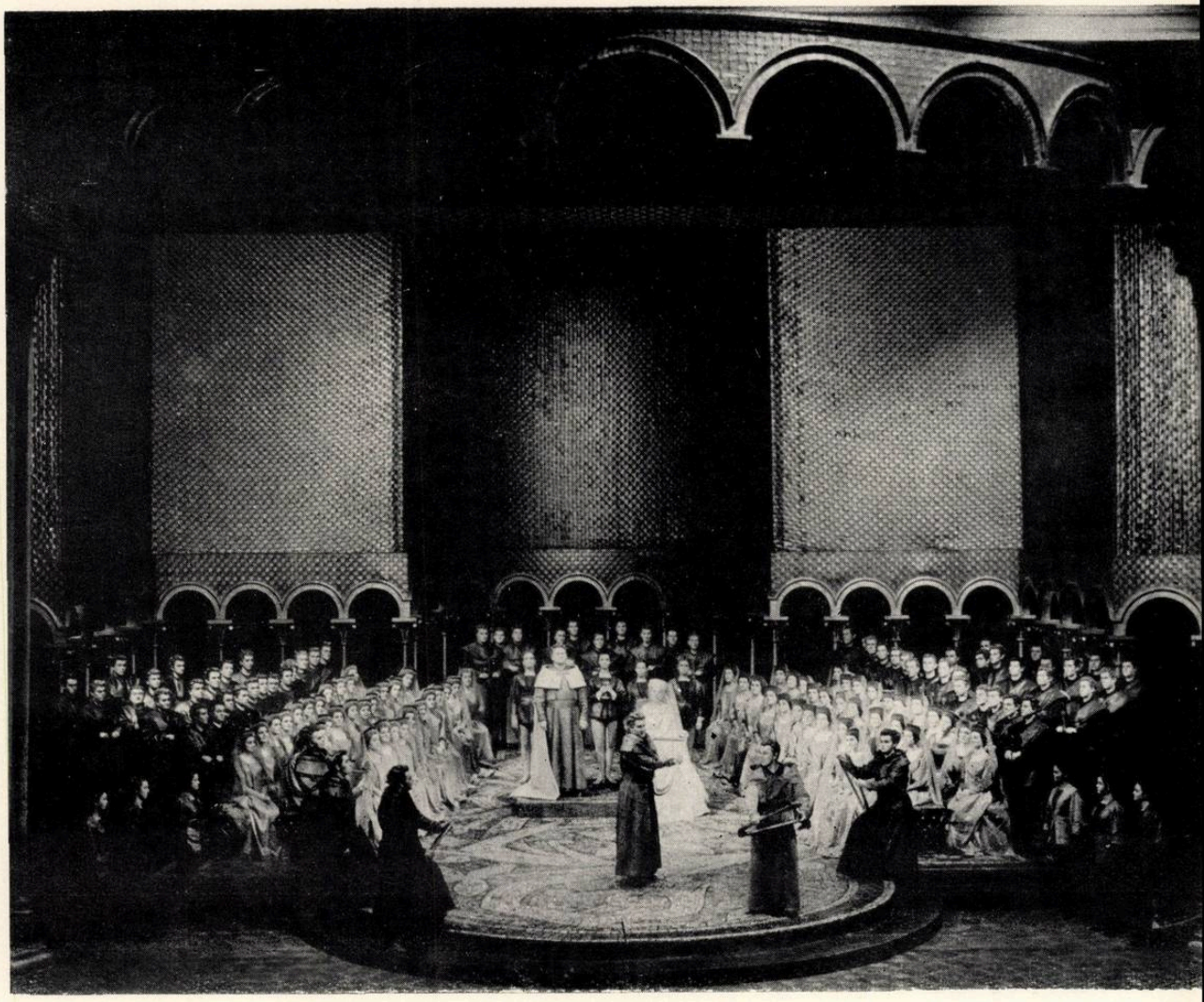
David Oistrah solist și dirijor

în regia lui H. Hill. Fără a dispune de voci excepționale, spectacolul impune prin sudura perfectă din punct de vedere dramatic și muzical. În rolul titular, Ernst Gruber are o creație impresionantă, de mare suflu. Decorurile (G. Hoffmann) și regia sugerează acțiunii dimensiuni ample în spațiul și în cadrul liric-psihologic al dramei wagneriene.

Aceeași instituție a prezentat comedia muzicală „Cei patru bădărani" de E. Wolf-Ferarri, pusă în scenă cu inventivitate și interpretată cu multilaterale calități artistice de către aproape cei 11 cîntăreți-actori. În repertoriul teatrului se mai află „Aurul Rinului" și „Walkiria" de Wagner, Freischütz" de Weber, „Povestea soldatului" de „Stravinski, „O iubire electronică" de Joseph Kosma, „Leone și Lena" de Kurt Schwaen; pentru stagiunea actuală sînt anunțate premierele: „Cele șapte păcate ale micului burghez", balet cu voce de Kurt Weil", „Povestea unui om adevărat" de Prokofiev, „Ascensiunea și căderea orașului Mahogonny", operă de K. Weil pe un text de Brecht, „Tristan și Isolda" de Wagner, „Ariadna la Naxos" de R. Strauss, „Nabucco" de Verdi.

Un interes muzical aparte îl stîrnește spectacolul „Opera de trei parale" cu piesa de Bertold Brecht și muzica de Kurt Weil. Punînd în lumină moravurile decăzute ale burgheziei engleze, piesa capătă în interpretarea dată de „Berliner Ensemble" o puternică funcție satirizatoare cu rezonanță contemporană la adresa capitalismului în descompunere. Originalitatea artei lui Brecht conferă și muzicii un rol de prim ordin în economia acțiunii; deși nu au aspectul de coerență dramatic-muzicală specific operei, epizoadele muzicale fac corp comun cu replicele și dezvăluie caracterele în tot ce au ele mai intim și disimulat. Momente solistice, duete, alte ansambluri, coruri, acompaniate de o orchestră de salon, evocă, într-o manieră stilizată cu fantezie și rafinament componistic balade ale cerșetorilor și hoților, cîntece de dragoste din lumea salonului burghez ca și din cea interlopă. Aparent cu o croială cantabilă-declamatorie de operetă, muzica acestui gen de spectacol are în fond un ton grav, de mare forță realistă. Interpreții săi, ca de pildă Cristine Gloger și Wolf Kaiser (Polly și Macheath) sînt în genere actori talentați din punct de vedere muzical.

În interpretarea ansamblului coregrafic al Teatrului municipal din Dresda, publicul berlinez a cunoscut valorosul balet „Abraxas", muzica și libretul de Werner Egk, după poemul „Doctor Faust" de Heine. Venit



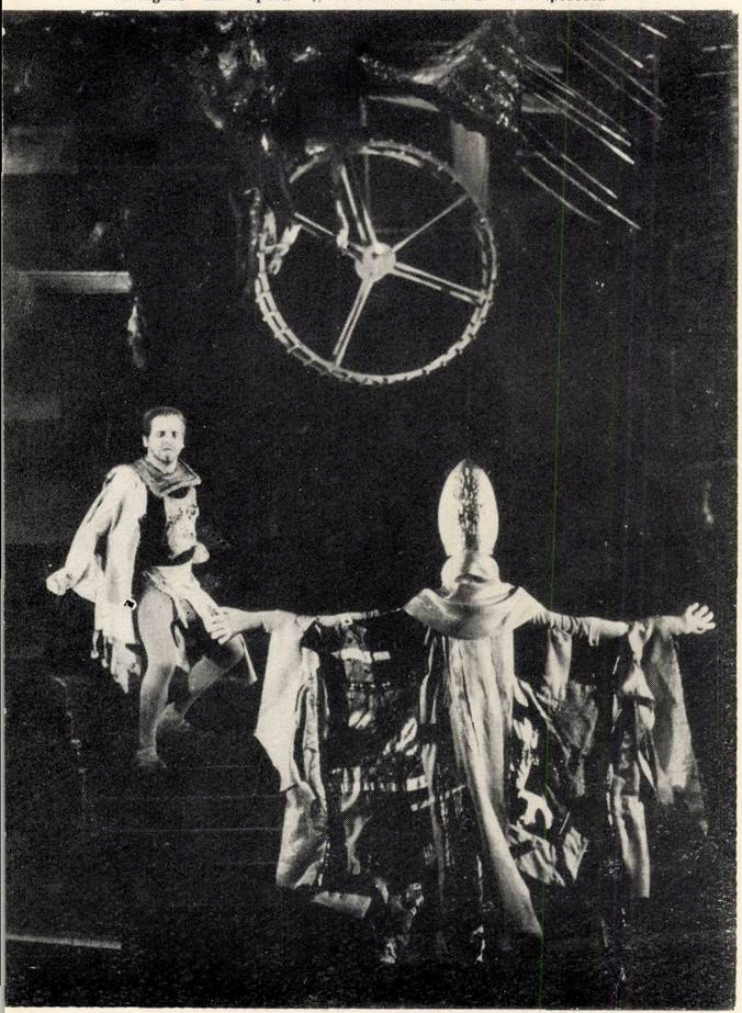
„Tannhäuser" la Deutsche Staatsoper

Schiță la spectacolul „Opera de trei parale" de B. Brecht

Kurt Sanderling

Jan Krenz dirijorul concertului de deschidere a festivalului „Toamna la Varşovia" 1963 solist W. Kedra

Imagine din opera „Prizonierul" de I. Dallapiccola



Scenă din baletul „Mantaua roşie" de L. Nonno

de tînăr în contact cu muzica de scenă, W. Egk s-a remarcat ca talentat compozitor de operă și balete. În 1948 a realizat „Abraxas", ca un omagiu adus omului care caută să desluşească adevărul asupra existenţei sale, care caută să învingă obscurantismul. Acesta este firul călăuzitor al acţiunii baletului, desfăşurată în cinci tablouri. Punînd în conflict personaje legendare şi fanteziste, acţiunea baletului relevă (Pactul, Capcana, Infernul, Fantoma, Răsplata) drumul de la tentaţie la virtute, de la necunoaştere la cunoaştere. Compozitorul se afirmă ca un excelent posesor al dramaturgiei coregrafice reuşind să întruchipeze idei, forţe, caractere prin personaje plastic conturate, a căror evoluţie simbolizează procesul complex al cercetării, meditaţiei, pasiunii. Muzica îmbină admirabil procedeul plasticităţii genului (valsuri epizoade lirice larg desfăşurate) cu cel al unor intense prelucrări simfonice. O mare bogăţie de mijloace ritmice, folosirea largă a contrastului între tonalităţi asigură tensiunea şi expresivitatea muzicii. Colectivul de balet în frunte cu regizoarea E. Köhler-Richter, balerinii Norbert Thiel (Faust), Karin Geller (Şarpele), Anitta Hütter (Belastriga) şi orchestra Gewandhaus condusă de Werner Feder au prezentat un spectacol de remarcabilă ţinută artistică.

Un concert al orchestrei de estradă a Radiodifuziunii, cunoscută publicului nostru, a adus pe scenă, alături de alţi oaspeţi, pe baritonul Dan Iordăchescu, care a interpretat cu viu succes o arie din opera „Nunta lui Figaro" de Mozart şi un lied de Mussorgski.

Două spectacole de revistă şi operetă au ilustrat atractivitatea de care se bucură aceste genuri în rîndul publicului berlinez, ca şi meşteşugul şi fantezia artiştilor.

Spectacolul „Cerul — un astfel de teatru", folosind muzica unor autori clasici ai operetei şi a compozitorilor contemporani din R.D.G., ca G. Natschinski, Fr. Oettel, G. Masanetz, închipuie o vizită în lumea operetei, în anul 1980. În special partea întîia a spectacolului se distinge prin satira inspirată din actualitate. Pe lîngă muzica lui Paul Lincke, clasicul berlinez al operetei aplaudat şi azi cu frenezie, creaţia compozitorilor actuali, deşi uneori cu prea puţină originalitate, se afirmă ca inspirată şi scrisă cu meşteşug.

În spectacolul „Sterne am Varieté" prezentat de ansamblul Friedrichstadt Palast, cunoscut publicului bucureştean, am admirat calitatea artistică a momentelor muzical coregrafice. În special atrage atenţia ideia integrării într-un spectacol de revistă a unor părţi din lucrări de muzică clasică (cum este Concertul pentru pian şi orchestră de Ceaikovski) într-o transcripţie decorativă pentru patru piane şi orchestră de estradă, în scopul stimulării interesului faţă de acest domeniu al artei în rîndul publicului larg.

★

Zilele festive Berlineze au demonstrat convingător cele două direcţii în care se dezvoltă astăzi cultura muzicală în R.D.G.: larga răspîndire în rîndul publicului a celor mai variate genuri ale artei muzicale şi strădania către afirmarea unei frumoase calităţi a interpretării. Ne exprimăm dorinţa, ca oaspeţi, ca în viitor acest festival să devină mai elocvent pentru realizările creaţiei naţionale contemporane şi în acelaşi timp să contribuie la lărgirea schimbului de valori artistice cu celelalte ţări socialiste.

OCTAVIAN L. COSMA şi FLORIN EFTIMESCU

Toamnă varşoviană = 1963

A şaptea ediţie a festivalului muzical internaţional „Toamna varşoviană" s-a înscris pe linia tradiţională marcată în anii precedenţi, de promovare a muzicii contemporane, a căutărilor sonore, indiferent de finalitatea lor artistică.

Ascultătorul care urmăreşte cu perseverenţă manifestările festivalului deşi nu obţine o impresie de ansamblu, un tablou cuprinzător asupra evoluţiei muzicii în veacul cuceririi cosmosului, asupra curentelor, tendinţelor şi contradicţiilor înregistrate în focul luptei pentru o artă umană şi profundă, îşi poate da seama de unele valori şi nonvalori ale muzicii contemporane.

Organizatorii „Toamnei varşoviene" au oferit publicului prilejul ca în cele şapte concerte simfonice, şapte concerte de muzică de cameră, un spectacol de operă şi balet, un recital coregrafic şi o audiţie cu muzică electronică şi concretă, să asculte lucrări într-o interpretare, de cele mai multe ori, admirabilă. La aceasta şi-au dat concursul principalele formaţii muzicale poloneze din Varşovia, Cracovia, Gdansk, Katowice, conduse de Bogdan Wodiczko, Jan Krenz, Carol Strija, Andrei Markovski, cît şi formaţii de peste hotare, ca orchestra filarmonica din Dresda, dirijor H. Bongartz, orchestra simfonică a radioteleviziunii sovietice, dirijor G. Rojdestvenski, cvartetul „Comitas", cvartetul Kyndel, ansamblul „Slavko Osterc" din Jugoslavia. De asemenea, soliştii instrumentişti M. Rostropovici, G. Casado, W. Kedra, S. Gazzelloni şi alţii.

Configuraţia repertoriului era gîndită astfel încît să permită cuprinderea unui diapazon larg de stiluri generate de personalităţi reprezentative ale muzicii contemporane. Şi totuşi, intenţia organizatorilor a fost numai parţial dusă la capăt, deoarece a fost evidentă o oarecare îngustime a repertoriului oferit, conturîndu-se doi poli distincţi. Pe de o parte, lucrări reprezentative ale muzicii veacului datorate unor compozitori unanim apreciaţi ca Prokofiev, Bartok şi Stravinski, iar pe de altă parte creaţii ale tinerilor compozitori polonezi şi îndeosebi vesteuropeni. Dar şi lucrările compozitorilor consacraţi amintiţi au fost alese dintre cele scrise între anii 1915—1940, ca bunăoară Patru piese

pentru orchestră op. 12, Cvartetul III, Concertul pentru pian nr. 1 de Bartok. Din creaţia lui Prokofiev au fost alese în majoritate lucrări scrise în perioada dinaintea reîntoarcerii sale în patrie. Au lipsit de pe afişele festivalului lucrări datorate unor compozitori fără de care nu se poate contura o privire de ansamblu asupra muzicii veacului nostru ca Enescu, Debussy, Honegger, Milhaud, Janacek, Berg, Ravel.

În pofida celor nouăzeci şi trei de titluri înscrise în programele muzicale, arareori s-au auzit aplauze entuziaste, datorită ponderii acordate lucrărilor avangardiste, tributare experimentelor sonore, căutărilor formale. Din această cauză Festivalul nu s-a ridicat la înaltă ţinută. Este de apreciat interesul organizatorilor pentru lucrările inedite, însă în înscrierea lor pe afişul de concert, ni se pare absolut indispensabilă aplicarea criteriului valorii artistice.

Adeseori, părăsind sala de concert, eram preocupaţi de destinul muzicii, de problema viitorului acestei nobile ramuri artistice. Audiind ultimele opusuri ale unor tineri compozitori aveam senzaţia unor rezultate sterile, a produselor lipsite de efervescenţă creatoare, a căutărilor alambicate, ilogice şi extrem de monotone, discursul muzical şi imaginile artistice asemănîndu-se în lucrări diferite. Adeseori se putea citi în programul de sală că în respectiva lucrare elementul primordial nu este „succesiunea de intervale ci de sunete", iar „modul de emisie al sunetului este tradiţional". În altă parte: „orchestra este tratată ca un ansamblu de solişti, ceea ce a permis să se renunţe la notaţia complicată a valorilor ritmice". De asemenea, „orchestra este tratată din punct de vedere al culorilor şi zgomotelor". Asemenea lucrări s-au datorat compozitorilor polonezi Witold Szalonek, Krystina Moszumanska-Nazar, Kazimir Seroţki, adepţi ai ultimelor mode. Pentru ei dodecafonismul este o etapă deja depăşită, cochetînd cu aleatorismul. Ilustrativă în acest sens este piesa pentru pian „A piacere" de K. Seroţki. Pentru mai buna înţelegere a sensului acestei lucrări ne permitem să reproducem un fragment din explicaţia autorului:" ... lucrarea se compune din trei segmente şi fiecare dintre ele din zece structuri. Pianistul decide cum înţelege el ordinea după care vor fi executate diferitele structuri în interiorul fiecărui segment, ca şi ordinea după care vor fi interpretate diferitele segmente. Este deci o lucrare de tip aleatoric, cu „forma de ansamblu deschisă". *Deschisă,* pentru că executantul modelează dezvoltarea după bunul său plac. *De ansamblu,* pentru că e bazată pe întreaga utilizare a materiei sonore definite, fundamentale (nici una din structuri nu poate fi omisă, nici repetată). Cu toată construcţia sa aşa de liberă, fiecare segment se distinge printr-un „caracter" muzical diferit, ceea ce subliniază forma „tripartită" a lucrării".

Indiscutabil, în rîndurile tinerilor compozitori polonezi există elemente înzestrate. Ne gîndim la Kristofor Pendereţki, care în piesa pentru orchestră „Polimorfie", în ciuda unor simple căutări de efecte şi culori sonore, vădeşte o notă de umor şi rafinament.

Către festivalul de muzică contemporană de la Varşovia se îndreaptă an de an o serie de tineri compozitori din ţările Europei apusene, în speranţa consacrării lor. Şi la actuala ediţie au participat unii compozitori şi pseudocompozitori, promovaţi cu mult zgomot de anumite posturi de radio din Occident: Dieter Schönbach, Silvano Bussotti, Cornelius Cardew, Norma Beecroft, Francis Miroglio, Frederic Rzewski, Mauricio Kagel, Francesco Donatoni şi alţii. Propagatorii fervenţi ai acestor producţii sînt nişte tineri interpreţi, care obţin cîştiguri apreciabile din partea cercurilor interesate în cultivarea muzicii abstracte. Dintre aceştia, trebuie amintit pianistul american Frederic Rzewski, polonez de origine, specialist în execuţia pieselor aleatorice, recurgînd nu numai la degete ci şi la pumni, coate şi ... barbă. În lucrarea „Pentru pian" de S. Bussotti, aproximativ o jumătate de oră, am ascultat multe sunete disparate şi lovituri spontane de intensităţi variabile, presărate cu jocul scenic al pianistului care se ridica din cînd în cînd şi mai ciupea cîte o coardă a unui excelent instrument pe care scria marca „Bechstein". Desigur, monotonia plicticoasă a sunetelor fără sens şi raţiune pînă la urmă a avut un efect hazliu asupra publicului, care nu s-a mai putut abţine. Efectul comic nu credem că a fost prevăzut de către compozitor.

O altă „perlă" a festivalului a constituit-o piesa pentru orgă „Improvisation ajoutée" de Mauricio Kagel, în care, după cum rezultă din contextul prezentării autorului, elementul primordial nu este muzica însăşi, ci posibilităţile tehnico-timbrale ale instrumentului şi anumiţi factori externi care concură la actul execuţiei. Despre aceasta dăm mai bine prezentarea lui M. Kagel: „Cei trei coexecutanţi (organistul şi doi manipulatori de registre n.n.) completează interpretarea la orgă cu efecte vocale — de la cîntec cu gura închisă pînă la strigăt. Efectele reprezintă o mare varietate de culoare a sunetelor în registrele următoare, mărită şi mai mult de fluierături, strigăte, rîsete şi cuvinte. Se folosesc de asemenea şi pocnituri din palme care provoacă, în unele momente, un efect muzical absolut ireal. În totul, aceasta serveşte pentru a sublinia aceste fenomene muzicale şi majestatea imanentă a sonorităţii orgii". Se înţelege şi mai bine ce „capodoperă" s-a putut asculta cunoscînd că lucrarea este aleatorică, iar organistul suedez Karl-Erik Wlin bătea cu pumnii şi coatele în claviatură. Mai putea fi vorba de „maiestatea" instrumentului?

Pe acelaşi plan se consemnează o altă lucrare viu discutată şi contrariată „Per orchestra" de italianul Franco Donatoni. Piesa este o lucrare aleatorică, pentru orchestră simfonică, compusă din douăzeci de tablouri. Esenţa materiei muzicale era sumar indicată în partitură, ea decurgea din fantezia nelimitată a instrumentişti-

lor. Donatoni şi-a dirijat personal creaţia, făcînd, fără nici o exagerare, gesturi specifice arsenalului de gimnastică suedeză. După douăzeci de minute de zgomote stranii, dirijorul a părăsit pupitrul urmat de întreaga orchestră. Publicul era nedumerit. Jocul de scenă era însă bine gîndit. Imediat şi-au făcut apariţia orchestranţii pe rînd, se aşezau şi îşi reluau execuţia, aidoma unei încălziri dintr-o pauză de repetiţie. A apărut şi dirijorul care a reînceput gimnastica. Publicul n-a mai suportat excrocheria şi a început să fluiere şi să huiduiască. Orchestranţii rîdeau, Donatoni avea o fizionomie gravă. A doua zi, la conferinţa de presă obişnuită după fiecare concert, Donatoni a mulţumit asistenţei pentru fluierături, pentru concursul dat la realizarea operei sale.

Comparativ cu asemenea producţii, lucrările unor compozitori cunoscuţi ca promotori ai tendinţelor avangardiste, au apărut modeste, iar uneori inspirate, vizînd un conţinut definit, deşi anumite căutări stilistice nu aveau întotdeauna forţă de convingere. Avem în vedere pe Bruno Maderna, Luciano Berio şi Andrei Bucureşliev.

Un loc aparte îl ocupă creaţia lui Luigi Nono reprezentată la Festival prin baletul „Montana roşie" şi „Cantata Sul ponte di Hiroşima". Cantata ne-a apărut plină de interes, datorită atitudinii militante şi umaniste a conţinutului ei, astfel expus de autor:

„...Hiroşima, pe care vrem s-o uităm, apărîndu-ne în faţa pericolului, care ne ameninţă din partea oamenilor stăpîniţi de nebunia criminală,

— cîntec de speranţă, ridicîndu-ne deasupra Spaniei cufundată în tenebre, care este simbolul dragostei pentru libertate şi a luptei împotriva oprimării şi terorii neofasciştilor,

— tumult al inimii, exprimat în extraordinara şi radioasa expresie a lui Cesare Pavese.

Iată trei simptome ale contemporaneităţii noastre care legate strîns între ele au evocat în mine aceste „cîntece de viaţă şi dragoste". În pofida unor momente aride estompate şi fărămiţate datorită tehnicii seriale la care recurge compozitorul, în cantată se întîlnesc şi unele pagini de nobilă elevaţie, care emoţionează. În asemenea pagini compozitorul creează, spre deosebire de restul cantatei, teme melodice, expresive, care se detaşează evident.

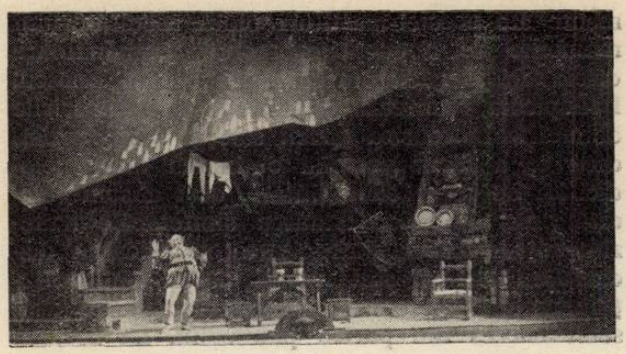
Pe aceeaşi linie se situează şi opera într-un act „Prizonierul" de Luigi Dallapiccola al cărui subiect se bazează pe fapte reale. Conducîndu-se după principiul că „artiştii au exprimat tragedia timpului lor", Dallapiccola redă ideea rezistenţei împotriva dictaturii fasciste, lupta împotriva terorii. „Nu vroiam cu nici un preţ — spune el — să recurg la „ficţiune" în dauna adevărului, de aceea a trebuit să-mi amintesc evenimentele din viaţa mea, din fragedă tinereţe pînă la maturitate ..." Dallapiccola însă plasează evenimentele într-un cadru istoric, similar, din timpul inchiziţiei, pe timpul domniei fiorosului rece Filip al II-lea. Unele momente ale acestei partituri oferă ascultătorului momente de o forţă expresivă asemănătoare celei din tragedia lirică „Oedip" de Enescu. Dallapicola realizează o sinteză între cuceririle dobîndite în muzica epocii sale şi stilul verist, ceea ce a făcut posibilă obţinerea unei melodicităţi de largă cantabilitate, deşi absolut inedită prin expresie. Tratarea simfonică, virtuozitatea orchestrei, plasticitatea şi vigoarea discursului muzical sînt numai cîteva din atribuţiile acestei opere care s-a bucurat de un deosebit succes din partea publicului. La aceasta a contribuit din plin ansamblul operei din Varşovia condus cu multă siguranţă de Bogdan Wodiczko.

Am mai aplaudat în zilele festivalului, alături de ceilalţi auditori, Simfonia a II-a de Prokofiev, baletul „Orfeu" de Stravinski, trei poeme pentru cor şi orchestră de Lutoslavski, Concertul Nr. 2 pentru vioară şi orchestră de Szimanovski, Şase metamorfoze după „Ovidiu", pentru oboi solo de B. Britten, piesa pentru flaut solo „Mei" de compozitorul japonez K. Fukushima, „Cinq rechants" pentru cor a capella de O. Messiaen, trei satire de A. Schönberg şi *Ostinato pe o temă de Oktoih* de compozitorul jugoslav L. Maric.

Audiţia de muzică electronică şi concretă organizată ni s-a părut neinteresantă, deoarece elementul muzical a fost înlocuit cu diferite zgomote, care mai de care întrecîndu-se în stridenţe şi efecte sonore supărătoare. De altfel, însuşi conducătorul studioului de muzică experimentală al radiodifuziunii poloneze, J. Patkovski, a mărturisit în cuvîntul său introductiv că genul muzicii concrete se află tot în faza experimentală de început, că nu se întrevede finalitatea muzicală a sa. Rîndurile publicului, venit în număr mare la această audiţie, se împuţinau din ce în ce, iar aplauzele au fost aproape absente.

Rezumînd impresiile dobîndite în zilele festivalului, am ajuns la concluzia că se scrie multă muzică, că există numeroşi compozitori în peisajul muzicii universale, însă se iroseşte multă energie pe experimente sterile, lipsite de sens şi perspectivă. Oricît de ingenioase ar părea reţetele „seriale" şi cele aparţinînd altor „isme", ele sînt efemere, chiar dacă sînt susţinute cu reclamă. Viitorul va fi fără îndoială de partea compozitorilor talentaţi, posesori ai tehnicii profesioniste, care se preocupă să spună un cuvînt autentic, un adevăr al epocii în care trăiesc. Viitorul artei sonore este aşadar de partea celor care preferă muzica în locul surogatelor, fie ele cît de *epatante* şi bine ambalate.

Ne-am dat seama, de asemenea, că la noi în ţară se scrie muzică de calitate, folosindu-se mijloace de expresie îndrăzneţe dar cu sens şi că această muzică trebuie să fie prezentată în festivalurile de muzică contemporană, pentru a contracara încercările sterile, pentru a demonstra vitalitatea principiilor care călăuzesc arta noastră muzicală nouă.



„Falstaff"

„Turandot"

Aniversarea operei maghiare de stat din Cluj

Asemeni multora dintre instituţiile noastre de cultură muzicală, Opera maghiară de stat din Cluj a fost creată în anii regimului democrat-popular. Încă de la primii paşi în viaţa artistică, tînăra instituţie a beneficiat de condiţii favorabile, învingînd piedicile inerente începutului. Opera maghiară s-a dovedit a fi, alături de Opera romînă şi de celelalte instituţii muzicale ale oraşului de vechi tradiţii, un factor de cultură activ, cu un prestigiu crescînd în largi cercuri ale publicului.

La împlinirea a 15 ani de la înfiinţarea sa, prezintă un bogat palmares al realizărilor, referitor atît la numărul mare de lucrări incluse în repertoriu (peste 40), la creşterea calităţii artistice a interpretării cît şi la munca de educare a maselor de ascultători, atraşi spre sala de spectacol sau spre variatele forme de propagandă muzicală desfăşurate în afara sediului.

Un plan de promovare a repertoriului, orientat întotdeauna cu justeţe, a făcut ca activitatea operei maghiare să suscite interes. Astfel, pe scena instituţiei clujene s-au succedat lucrări valoroase: „Tîrgul din Sorocinsk" de Musorgski, „Cocoşul de aur" de Rimski-Korsakov, „Bánk-Ban" de Erkel, „Háry Janos" de Kódaly, „Don Pasquale" de Donizzetti, „Nevestele vesele din Windsor" de Nikolai, „Fidelio" de Beethoven, „Vasul fantomă" de Wagner, „Turandot" de Puccini şi, pentru prima dată în ţară, „Don Carlos" de Verdi, iar dintre balete: „Romeo şi Julieta" de Prokofiev, „Tricornul" de De Falla, „La piaţă" de Mihail Jora, „Priculiciul" de Zeno Vancea, „Călin" de Alfred Mendelsohn.

Solemnitatea care a avut loc cu prilejul aniversării, pe lîngă şedinţa festivă în care directorul Alexandru Szinberger a prezentat raportul de activitate iar oaspeţii şi-au adus salutul lor, a cuprins un spectacol cu fragmente din operele „Turandot", „Dama de pică", „Háry János" şi din baletul „Călin".

Deşi o montare mai veche (1958), „Turandot" îşi justifică prezenţa în programul festiv prin aceea că întruneşte, în actul I al operei, un complex de elemente interpretative: solişti, grupuri solistice (cei trei demnitari: Ping, Pang şi Pong), corul de o factură cînd compactă cînd diferenţiată pe plan scenic şi muzical. Tocmai complexul acestor mijloace a evidenţiat seriozitatea şi disciplina cu care colectivul a rezolvat sarcinile artistice ce-i stăteau în faţă, de la soliştii rolurilor principale: Trenka Eva (Liu), Oottrok Ferenc (Kalaf), Albert Annamária (Turandot), Szanti Jósef (Timur), cuplul comic Mircea Breazu (Ping), Boros Istvan (Pang), Horvath László (Pong), soliştii din rolurile episodice Meszter Jósef (Mandarinul), Sütö Agnes (Prinţul persan) şi pînă la cor, devenit element esenţial din punct de vedere dramatic în regia lui Al. Szinberger şi orchestra dirijată cu autoritate, cu grijă pentru nuanţări şi culoare de către Anton Rónai.

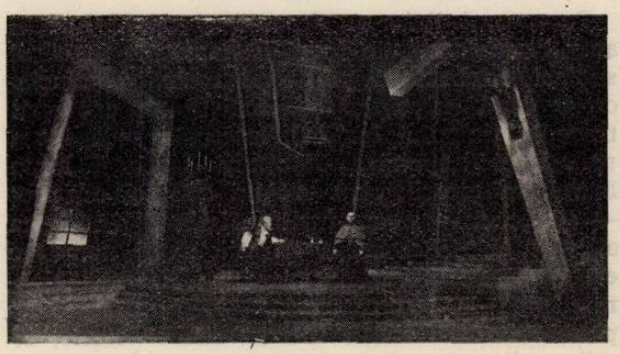
Întregul personal artistic a dovedit calităţi asemănătoare în interpretarea actului al III-lea al operei „Dama de pică" şi a actului al III-lea din „Háry János", subliniind în primul caz caracterul tragic, încărcat de tensiune al dramei ceikovskiene, iar în al doilea, verva, uneori causticitatea, izvorîte din orientarea spre popular a lucrării lui Kódaly. Sînt de menţionat în acest sens contribuţia soliştilor László Eva, Szilágyi Ferenc, Albert Annamária, Thury Erszébet, Sass László, Andrási Márton, Szánti Jósef, Horvath Béla, Vonica Lucia, Abódi Margit, Czitrom Géza, al dirijorilor Demian Wilhelm şi Hary Béla.

Regia a aparţinut de asemenea lui Alexandru Szinberger iar scenografia a fost semnată de pictorii Silviu Bogdan şi Widman Walter.

În concepţia maestrei Tilde Urseanu, de la Teatrul de Operă şi Balet, tabloul final din baletul „Călin" de Alfred Mendelsohn a apărut pătruns de gingăşie şi de lirism. Jocul protagoniştilor Szántó Andras (Călin) şi Sipos Margit (Ileana) s-a integrat acestei concepţii, secondaţi fiind de evoluţia scenică a întregului corp de balet.

Atît fragmentele lirice cît şi fragmentul coregrafic — oglindind preocupările operei maghiare în vederea realizării varietăţii de creatori şi de stiluri — au asigurat spectacolului o ţinută artistică la înălţimea momentului festiv.

R. M.



„Don Carlos"

Muzică simfonică

În afara menirii lor festive, concertele dedicate creaţiei romîneşti au avut şi semnificaţia unui bilanţ al celor mai rodnice înfăptuiri din ultimul timp ale compozitorilor noştri în toate genurile muzicale. Ilustrativă în acest sens şi îmbucurătoare a fost prezenţa în programul concertului orchestrei Radioteleviziunii dirijat de Iosif Conta a unor reprezentative nume de compozitori din generaţii deosebite: Mihail Jora — Suita II din baletul „Întoarcere din adîncuri", Pascal Bentoiu — Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră, Dumitru Bughici — Poemul simfonic „Filimon Sîrbu".

Pentru muzicienii şi publicul de concert mai puţin familiarizaţi cu muzica ultimului din baletele lui Mihail Jora, Suita prezentată în cadrul concertului a însemnat relevarea unor noi şi captivante aspecte ale personalităţii compozitorului deja strălucit afirmată pe acest tărîm. Între acestea se impun desigur, implicaţiile profund umane mai pronunţate ale muzicii — ca urmare a temei abordate — coexistînd paralel cu binecunoscutul filon descriptiv-coloristic din baletele compozitorului. Mai accentuate în „Dansul Mnemezilor", aceste incursiuni lirice realizează contrastul cu deslănţuirile de energie şi belşugul ritmic-coloristic ale altor dansuri (dintre care cîteva aparţin primei suite).

Rigorile compunerii unei suite simfonice au dictat o anume orînduire a părţilor lucrării ca şi o comprimare a unora dintre ele după legi de contrast muzical ce nu au fost întotdeauna în avantajul omogenităţii de imagine pe care o realizase magistral prima suită, corespunzătoare unui întreg act de balet — „Nunta tătărască". Cu adevărat sesizantă a apărut diversitatea ritmică (cu deosebire momentele poliritmice din dansul „Pehlivănia") asociată unei ingenioase şi de efect tratări a grupului percuţiei. Vigoarea interpretării, precum şi grija dirijorului pentru o cît mai expresivă detaşare solistică a instrumentelor şi pentru claritatea desenului ritmic au redat lucrării principale calităţi.

De o cuceritoare anvergură concertistică, aducînd o sumă de date noi în literatura genului ca şi în însăşi creaţia compozitorului, Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră de Pascal Bentoiu a datorat din strălucirea primei sale audiţii şi interpretării prestigioase a pianistei sovietice Henriette Mirvis.

Solista a susţinut cu prestanţă şi temperament paginile de bravură ale partiturii, a răspuns exigenţelor construcţiei ciclice de suflu larg şi — în cadenţa constituită ca parte lentă — a valorificat gingăşia ţesăturii muzicale a instrumentului solist.

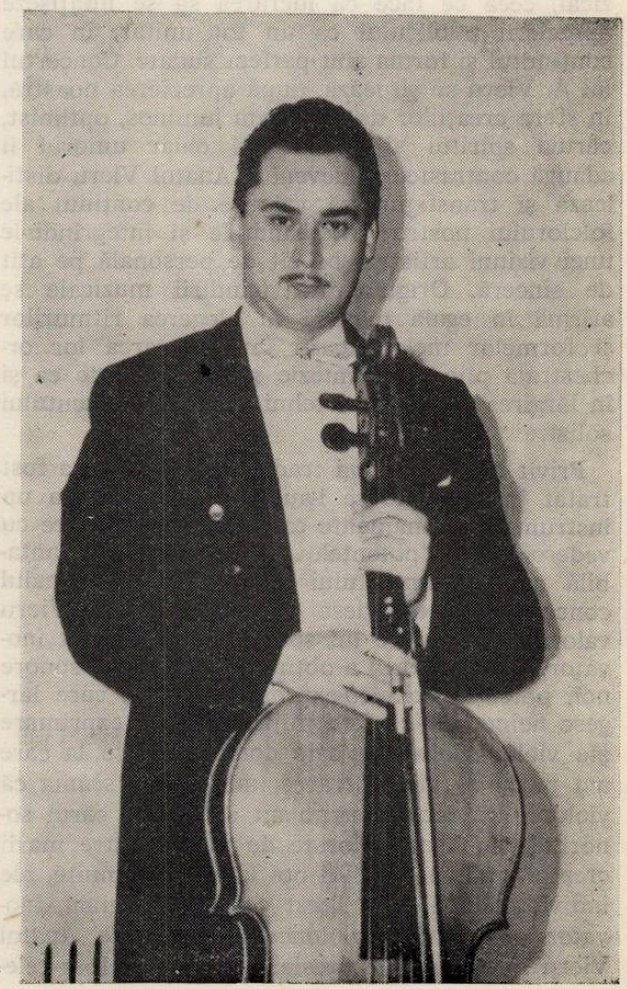
Poemul „Filimon Sîrbu" de Dumitru Bughici prezentat în finalul concertului a relevat elanul mobilizator şi caracterul evocator specifice creaţiilor programatice ale compozitorului, însuşiri urmărite consecvent în execuţia orchestrei sub conducerea dirijorului Iosif Conta.

LILIANA FIRCA

★

Pentru interpreţii legaţi cu adevărat de progresele artei noastre muzicale, este o mare bucurie să constate reacţiile entuziaste cu care publicul sălilor de concert întîmpină prima audiţie a unor lucrări romîneşti de valoare.

Vladimir Orlov



Am încercat acest sentiment ascultînd într-un recent program al Filarmonicii de Stat „George Enescu", dirijat de Mircea Cristescu, cu concursul violoncelistului V. I. Orlov, Concertul pentru violoncel şi orchestră de A. Vieru — neîndoielnic unul dintre cei mai reprezentativi exponenţi ai tinerei generaţii de compozitori. Această lucrare consacrată după cum se ştie, de premiul internaţional de compoziţie decernat în anul 1963 la Geneva, rămîne în ultima analiză factorul determinat al succesului, fără a diminua aportul celor 3 elemente esenţiale — solist, dirijor, orchestră care au meritul de netăgăduit de a fi atins un nivel superior de realizare artistică. Anatol Vieru a realizat o admirabilă piesă concertantă care va pătrunde, — avem temeinice motive să fim convinşi de aceasta — în repertoriul internaţional al literaturii violoncelului, în general neglijată de creatorii epocii noastre cu excepţia unor compozitori ca D. Sostakovici, Prokofiev, Haciaturian, Hindemith, Honegger care au îmbogăţit-o cu valoroase lucrări.

Folosind un limbaj armonic şi orchestral avansat şi îndrăzneţ, mînuind cu pricepere şi bun gust coloritul sonor, Anatol Vieru n-a sacrificat în nici un moment mijloacele de expresie personale, factorul emoţional, valorile de conţinut uman, care pun pecetea autenticităţii pe orice operă de artă adevărată. Fondul de idei şi sentimente se identifică cu elementele de limbaj muzical, ceea ce face ca lucrarea să se înfăţişeze aprecierii publicului ca un tot unitar, în care conţinutul şi forma sînt perfect sudate. Concertul lui A. Vieru se situează, după aprecierea noastră, în sfera creaţiilor de un lirism luminos, optimist, căruia spiritul şi pe alocuri chiar umorul îi adaugă contrastele binevenite. Anatol Vieru distilează şi transfigurează valorile de conţinut ale folclorului nostru, încadrîndu-le şi integrîndu-le unei viziuni artistice pe cît de personală pe atît de sinceră. Originalitatea gîndirii muzicale se afirmă în egală măsură în alegerea ritmurilor şi formelor melodice, în învesmîntarea lor orchestrală plină de fantezie şi ingeniozitate ca şi în lărgirea mijloacelor tehnice ale instrumentului solist.

Privit în perspectiva tradiţiei violoncelul a fost tratat în lucrările ce i-au fost destinate, ca un instrument eminamente cantabil. Fără a trece cu vederea peste potenţele de expresivitate cantabilă ale instrumentului (partea II-a şi finalul concertului o dovedesc cu prisosinţă) A. Vieru valorifică resursele lui sonore într-un spirit inovator. Compozitorul a obţinut astfel efecte sonore noi, potenţe technico-expresive inedite, care lărgesc neîndoielnic sfera mijloacelor de exprimare ale violoncelului. În cele două concerte la care am putut asculta lucrarea, mi-am dat seama că violoncelul, acest instrument dificil ale cărui sonorităţi au fost explorate de mulţi dintre marii creatori, poate dezvălui noi laturi, nebănuite, ale individualităţii sale. Acest caracter original, inovator, al tehnicii violoncelului pus de Anatol Vieru în serviciul expresiei muzicale, a fost relevat prin desăvîrşita interpretare a valorosului meu coleg Vladimir Orlov, remarcabil muzician şi excelent instrumentist, care a apărut în ipostaza unui artist curajos, ce îşi asumă sarcini incomode şi grele ducîndu-le cu succes la îndeplinire. Căci este un curaj să creezi modelul unei prime audiţii, să te integrezi spiritului lucrării, şi să-i valorifici întreg conţinutul emoţional. Există o seamă de elemente de execuţie, în prima parte a lucrării, mai puţin obişnuite, noi, percutante care, asociate cu cele de ordinul cantabilităţii, majorează potenţele expresive ale instrumentului. Pe acestea Vladimir Orlov le-a realizat într-un chip virtuoz strălucit, atent permanent, la tălmăcirea prin mijlocirea lor, a conţinutului emoţional al lucrării.

În următoarele două părţi, cu deosebire în cea mediană, Orlov a avut prilejul să ne facă, odată mai mult, o adevărată demonstraţie de artă interpretativă. Părţile cantabile conferite instrumentului solistic i-au prilejuit dezvăluirea plinului sensibilităţii sale profunde, a căldurii şi efuziei lirice care împodobesc darurile-i de interpret. Scurta cadenţă din partea a treia a pus pe interpret în faţa unor alte elemente de tehnică violoncelistică, reprezentînd mai mult decît simple probe de bravură, care au fost redate la un nivel artistic înalt şi cuceritor. Vladimir Orlov a realizat toate acestea atît la prima audiţie mondială a concertului de Vieru, la Geneva, cît şi la prima audiţie romînească a lucrării legîndu-şi astfel numele de o creaţie de seamă a muzicii noastre.

R. ALDULESCU

Încadrînd prima audiţie (Concertul pentru violoncel) celelalte puncte ale programului le-au constituit lucrări „în reluare": Divertismentul pentru coarde şi doi clarineţi de Dumitru Capoianu şi Oratoriul „Griviţa noastră" de Gheorghe Dumitrescu.

Despre „Divertismentul" lui Dumitru Capoianu se poate afirma că face parte dintre creaţiile care au trecut în mod exemplar greul examen al publicului şi al repertoriului. Dovada, interesul susţinut al dirijorilor noştri pentru lucrarea ce împleteşte fericit o variată gamă de expresie proprie orchestrei de coarde cu elementul, aproape concertant, al celor doi clarineţi solişti. De fapt, ea îşi păstrează o nealterată prospeţime, datorată în egală măsură inspiraţiei şi realizării, frumuseţii temelor populare (Capoianu nedezmînţîndu-şi nici mai tîrziu un atare talent de „alegător") şi măiestriei prelucrării lor, coloritului armonic şi vigorii ritmice, cu nimic forţate, dictate, parcă, autorului de însuşi materialul folcloric. Colindele ardeleneşti ce stau la baza celor patru părţi ale „Divertismentului" îmbracă de fiecare dată haina voită de autor, dar niciodată pentru a-şi pierde cu totul sensurile originare — aici vecinătatea cu cîntecul şi balada, dincolo gravitatea

de străvechi ritual, sau dincoace fuziunea cu ethosul dionisiac al dansului.

Prima audiție a oratoriului „Griviţa noastră", în februarie anul trecut la împlinirea a trei decenii de la luptele ceferiştilor din 1933 — a prilejuit cunoaşterea de către auditori a lucrării precum şi comentarea pe larg a acesteia în paginile criticii muzicale.

Amplul triptic, bazat pe versurile poetului Cicerone Theodorescu, opune imaginii sumbre a Griviţei asuprite imaginile luminoase ale Griviţei noi — acestea constituind, în contrast cu simpla orînduire „cronologică" a celor două imagini întîlnită în unele librete, prologul şi epilogul lucrării lui Gheorghe Dumitrescu. Asemeni unui fir neîntrerupt, ideea tradiţiilor revoluţionare ale poporului nostru, surprinse în viitoarea luptelor trecutului ca şi în încordarea muncii prezente, străbate oratoriul sub forma intonaţiilor mobilizatoare sau sub forma unor leitmotive energice. Elementul epic (povestitorul), necesar din punct de vedere dramaturgic, se asociază principalului element, acela lirico-dramatic la a cărui realizare concură arii şi recitative dar mai ales bogatele resurse ale corului. Acestea din urmă prilejuiesc, fără îndoială, unele din cele mai izbutite pagini ale acestui oratoriu cu un subliniat caracter de manifest.

Sînt de relevat aportul de calitate al interpreţilor: Emilia Petrescu (tînăra muncitoare), Elena Andrei (Mama), David Ohanesian (Luptătorul de atunci), Ioan Hvorov (Colonelul) şi Fory Etterle (recitator, în rolul povestitorului), copiii Dorel Lascu şi Sergiu Ionescu (ucenicii), grupuri solistice din cor, precum şi dirijorii corurilor Vasile Pîntea şi Stelian Olariu. Pătrunderea sensurilor partiturii, siguranţa conducerii discursului şi realizarea echilibrului ansamblului au apărut clar sub bagheta lui Mircea Cristescu, atît în „Divertismentul" de Dumitru Capoianu cît şi în Oratoriul „Griviţa noastră" de Gheorghe Dumitrescu.

R. S.

Muzică de cameră

Seara de muzică instrumentală şi vocală de cameră, oferită de un mănunchi de interpreţi statornici şi de valoare, a constituit o mică expoziţie retrospectivă, incluzînd o parte din vasta creaţie de cameră a ultimilor ani. Pe drept cuvînt, acest gen este unul din cele mai bogate în creaţia compozitorilor noştri; de aci interesul de care s-a bucurat această manifestare artistică, desfăşurată în vechea sală „Dalles".

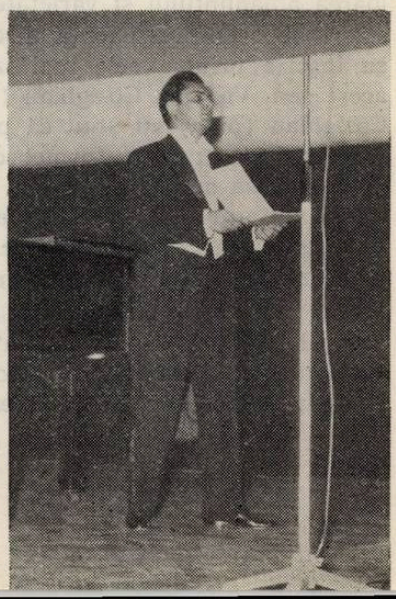
Suita pentru pian de Max Eisicovits, clară în imagini, întrepătrunsă de un stil de recitare liberă şi de structuri sonore complexe, a răsunat într-o interpretare îngrijită datorată lui Gabriel Amiraş. Ileana Pitca a subliniat cu pricepere şi gust particularităţile tehnice şi expresive cuprinse în cele Sase preludii pentru harpă de Carmen Petra-Bascopol. Sînt studii valoroase dedicate acestui instrument străvechi — limitat totuşi sub aspectul paletei expresive — pentru care autoarea vădeşte o predilecţie constantă.

Liedul, genul scurt de maximă concizie, a excelat în această seară. Piesele, desprinse din ciclul lor ce asigură continuitatea ideii şi a climatului sonor, s-au impus datorită valenţelor expresive.

Ileana Pitca

Martha Kessler

Nicolae Gafton



Varujan Cozighian

Emilia Petrescu

Marius Rintzler

Mezzosoprana Martha Kessler a interpretat, asigurînd o nuanţată redare a partiturii, liedurile *Subiect de bocet* (Nicolae Labiş) de Doru Popovici şi *Surîsul luminii* (Veronica Porumbacu) de Theodor Grigoriu. Recitativul bine arcuit şi tensiunea lăuntrică a primului, liniile fin creionate şi transparenţa ţesăturii sonore în cel de al doilea lied, au impresionat mult. Programul, variat şi bine gradat, a inclus piesele mai ample *Artiştii* (St. O. Iosif) de Laurenţiu Profeta şi Balada maeştrilor (Tudor Arghezi) de Valentin Gheorghiu. Laurenţiu Profeta a mers pe linia evocării atmosferei apăsătoare conţinută în vers, Valentin Gheorghiu pe cea a sublinierii comicului, sporind printr-o sumă de procedee bine găsite plasticitatea expresiei muzicale, adecuată stilului arghezian. Sesizînd aceste lucruri, Nicolae Gafton (bariton) le-a dat o interpretare animată reputînd succes.

Sonatina pentru vioară şi pian de Tiberiu Olah este o bijuterie, solidă ca substanţă şi construcţie, atent echilibrată şi plină de interes prin valoarea amănuntului şi varietatea mijloacelor, însuşiri ce asigură eficienţa discursului. Sonatina se înscrie printre cele mai izbutite lucrări de acest gen. Varujan Cozighian (vioară) şi Florina Cozighian (pian) au ştiut să pună în relief secţiunile şi contrastele formei de sonată (prima parte), fraza amplă a mişcării mediane dar mai cu seamă antrenul finalului, de un iureş nestăvilit. După această primă audiţie, lucrarea va intra desigur în repertoriul multor interpreţi.

Partea a doua a programului a stat din nou sub semnul liedului. În „Frumoasa" (versuri de Victor Tulbure) de Diamandi Gheciu şi Zîna de rouă (Magda Isanos) de Hilda Jerea, soprana Emilia Petrescu a redat două piese dotate cu o bună cantabilitate şi cu o atmosferă sonoră vibrantă, poetică. Ca de atîtea ori, Emilia Petrescu a ştiut să dozeze, să arcuiască fraza cu o dezinovoltură excepţională, creînd cu o simplitate cuceritoare întreaga ambianţă. Din vasta creaţie a maestrului liedului romînesc, Mihail Jora, au fost incluse două lucrări bine cunoscute şi preţuite: Innoptare (Adrian Maniu) şi Păstrează (Tudor Arghezi). În lied, Mihail Jora dobîndeşte o organicitate, o întrepătrundere perfectă între linia vocală şi însoţitorul ei, comentatorul acţiunii, pianul. Creator de şcoală nouă pe tărîmul liedului romînesc, compozitorul adînceşte mereu virtualităţile stilului său. Marius Rintzler (bas) a interpretat aceste două lieduri cu vocea sa caldă, generoasă, pe alocuri poate prea amplă pentru acest gen de cameră.

Trei părţi (în primă audiţie publică) din Octetul pentru cvintet de suflători, două viole şi pian: „Din isprăvile lui Păcală" de Tudor Ciortea au constituit încheierea concertului. Imagini sugestive, vervă, umor, instrumentaţie variată şi colorată, iată unele caracteristici ale lucrării. Octetul, neobişnuit sub aspectul componenţei instrumentale, foloseşte un ansamblu închegat şi dotat cu timbre caracteristice. Autorul localizează acţiunea în mediul descris cu atîta fineţe de Petre Dulfu. Căutînd corespondenţe sonore pentru această ambianţă, Tudor Ciortea se îndreaptă spre caracterizarea tipologică a principalelelor personaje, şiretul Păcală în lupta cu un popă hapsîn şi cu vitregii de tot felul. Interpreţilor: Alexandru Nicolae (flaut), Ion Danie (oboi), Constantin Ungureanu (clarinet), Emil Bîclea (fagot), Ion Bădă-

noiu (corn), Nicolae N. Rădulescu şi Gaston Niculescu (viola I şi II), Mariana Kabdebo la pian, li se cuvin mulţumiri pentru interpretarea îngrijită, făcută cu tragere de inimă.

A fost un concert plăcut, instructiv, înviorător, punîndu-se în lumină realizări ale compozitorilor noştri din domeniul muzicii de cameră.

★

Muzica şi poezia, unite în lied, solicită întotdeauna atenţia noastră. Vitalitatea acestui gen se subliniază atunci cînd mîini sigure împletesc elemente izolate într-un tot unitar, organic închegat, — programul unui recital, unei seri de muzică. Pasiunea cu care Arta Florescu (soprană) şi Hilda Jerea (pian) au făcut să trăiască muzica a dus la mulţumirea deplină a publicului numeros, prezent la acest festival al liedului.

În mod constant, dovedit de atîtea ori, cele două interprete captează atenţia auditoriului prin ineditul în alcătuirea programului. Opt cîntece de Henry Purcell, prelucrate cu fineţe şi deplină înţelegere stilistică de Benjamin Britten, au constituit „primul act". Cîtă viaţă pulsează în muzica genialului compozitor englez din a doua parte a secolului şaptesprezece! Şi ce varietate de forme: recitativul, aria, passacaglia surprinzător de liberă, menuetul graţios şi giga aproape instrumentală, iată numai cîteva moduri de organizare a discursului expresiv. Arta Florescu a ştiut să se integreze în spiritul muzicii barocului, dozînd cu grijă în această muzică vădit italienizată elementele de virtuozitate vocală.

În liedurile sale, compozitorul Tudor Ciortea realizează o ambianţă sonoră poetică, concordantă cu conţinutul versurilor. Acest lucru îl dovedesc încă o dată cele trei cîntece — Statornicii, În luntre, Improvizaţie —, scrise pe versurile poetului clasic chinez Li-Tai-Pe. Arcadele largi şi foarte expresive ale vocii, susţinute de complexe structuri armonice, au fost realizate printr-o atentă studiere a partiturii. Această finisare a celor mai mici amănunte, preocupare prezentă în arta ambelor interprete, a impresionat.

Poemele lui Olivier Messiaen, remarcabil compozitor francez contemporan, ne-au mijlocit cunoaşterea preocupărilor sale din domeniul liedului. Am întîlnit o muzică caldă, descriptivă, a cărei expresie se ancorează în impresionismul francez. Mai puţin încă în primul lied, — Casa — dar mai pronunţat în cele următoare — Colierul, Peisaj —, am întrezărit elementele unei concepţii armonice originale, exprimată prin mixaje tonale transparente, puse în slujba descrierii atmosferei poetice.

Valorile comentariului pianistic, iată un fapt în plus care leagă poemele lui Olivier Messiaen de ciclul „Povestiri din natură" de Maurice Ravel. Cele cinci imagini — Păunul, Greerul, Lebăda, Pescăruşul, Bibilica — sînt realizate cu un rafinament artistic remarcabil. Nimic nu e mai greu în lied decît transcrierea umorului şi a poantei bine prinse în poezie pe coordonatele muzicii. La Ravel, în acest sens convinge comentariul pianistic mai mult decît acţiunea vocală. Mimica şi gestica discret prezentă în interpretarea cîntăreţei n-au putut suplini limitele recitativului prea puţin diversificat. O bună parte a situaţiilor caracteristice se anihilează din această cauză.

În acest moment au venit cele două suplimente acordate la cererea publicului, „Nania" şi „La colţ" de Modest Mussorgski. Ele au constituit adevărata încheiere a recitalului. Aci cele două interprete au găsit încă noi resurse pentru evidenţierea celor mai subtile amănunte ale partiturii. În faţa unor realizări cu un astfel de nivel artistic putem să ne exprimăm doar o singură dorinţă: continuarea acestor preocupări. Şi poate instrumentiştii noştri luînd pildă, vor participa în mai mare măsură la viaţa de concert a capitalei, punîndu-se cu hotărîre în slujba muzicii de cameră.

W. BERGER

Muzică corală

Există concerte a căror impresie ne rămîne mult timp întipărită în memorie, şi aşteptăm cu nerbdare ocazia de a le reasculta.

O asemenea manifestare a fost concertul de muzică corală din 6 decembrie 1963, care a avut loc în sala de concerte a Radioteleviziunii. În cadrul acestei manifestări am ascultat în interpretarea corului Filarmonicii „George Enescu", de sub conducerea lui D. Botez, şi al Radioteleviziunii, de sub conducerea lui C. Litvin, un program bogat şi variat, de la cîntecul de leagăn, prelucrări de cîntece populare, cîntece de mase, pînă la mici poeme corale.

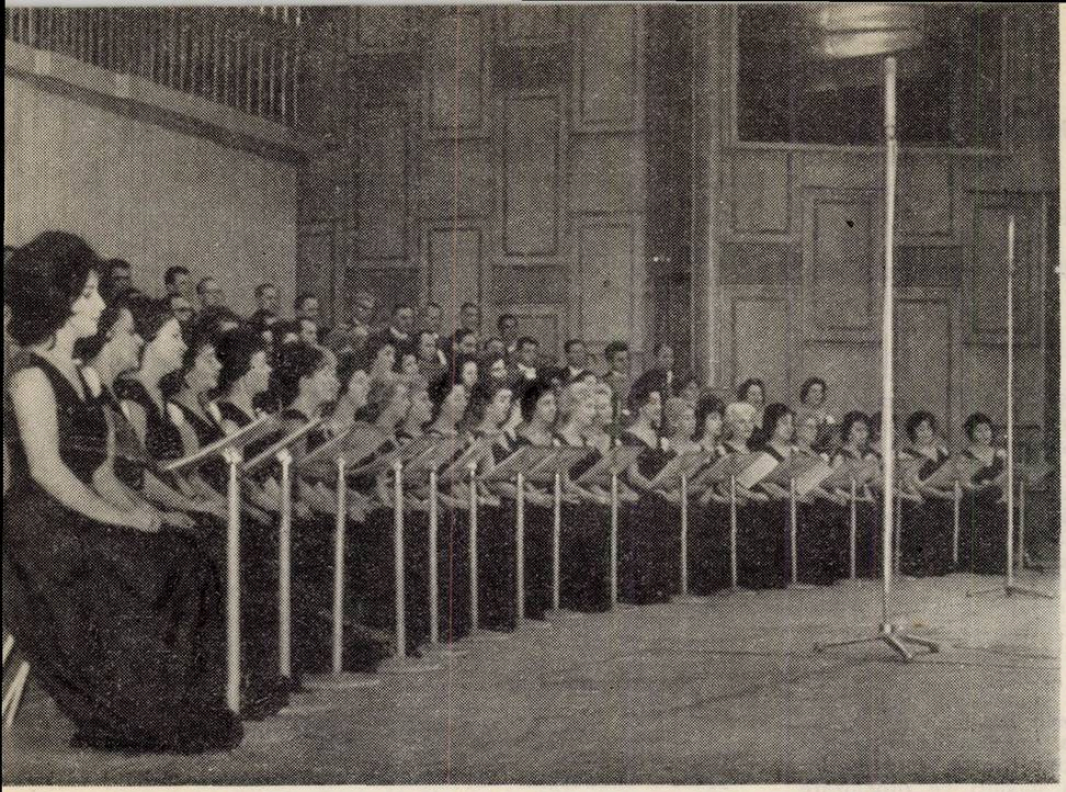
Dorim a împărtăşi cititorilor impresia excelentă ce ne-a făcut-o partea a doua a concertului, susţinută de corul Radioteleviziunii.

În repetoriul ales cu mult discernămînt, au figurat cîteva prime audiţii, dintre care citărm piesa corală „Ecouri" de I. Chirescu — pe drept cuvînt cel mai mare maestru al muzicii corale din ţara noastră în etapa actuală —, două poeme corale după Luchian, pe versurile lui Petre Ghelmez, de Teodor Bratu — lucrări ce reprezintă, în evoluţia acestui talentat compozitor, un moment de îmbogăţire a expresivităţii, prin fantezia paletei corale —, cîntecul „Trandafirii Roşii" de S. Sarchizov, sau lucrările deja cunoscute ca: „Doină" şi „Joc" de S. Toduţă, „Sus la Murfatlar" de Hilda Jerea, lucrările lui Liviu Ionescu, V. Timiş, Zaharia Popescu etc.

În ce priveşte interpretarea, corul Radioteleviziunii s-a depăşit pe sine. Cunoşteam posibilităţile acestui ansamblu din concertele publice ca şi din nenumăratele imprimări de la Radio, dar aşteptările noastre au fost întrecute.

Trebuie relevată grija şi înţelegerea prin care au fost puse în valoare conţinutul de idei şi sentimente al lucrărilor interpretate, coeziunea şi perfecţiunea intonaţiei ca şi gama variată a mijloacelor de expresie, toate acestea contribuind la crearea unei atmosfere artistice de înalt nivel.

O apreciere deosebită se cuvine inimosului dirijor C. Litvin care prin talentul, pregătirea şi dragostea sa faţă de creaţia corală românească, a avut o contribuţie esenţială în această frumoasă realizare.



Corul Radioteleviziunii

E regretabil că la un asemenea concert n-au fost prezenţi în sală reprezentanţi ai corurilor de amatori, pentrucă ar fi avut ce învăţa.

Din păcate nu putem elogia corul Filarmonicii, care de data aceasta — în comparaţie cu alte concerte — s-a prezentat sub nivelul posibilităţilor sale (s-ar putea ca una din cauze să fie oboseala corului datorită repetiţiilor concomitente cu oratoriul „Grivița noastră" de Gh. Dumitrescu, prezentat după cîteva zile în concertul Filarmonicii).

Au fost executate lucrări valoroase, cunoscute şi îndrăgite de public, cum ar fi „Dar de nuntă" de Radu Paladi, „Cîntecul pădurii' de L. Profeta, „Stă de veghe tot pămîntul" de Vasile Popovici, „Lenin e cu noi" de M. Vescan. Am remarcat în mod special interpretarea plină de poezie şi atmosferă realizată în „Cîntecul de leagăn" de I. Croitoru şi de asemenea expresivitatea şi dinamismul din cîntecul de T. Jarda.

Ar fi de dorit ca astfel de concerte, de înalt nivel artistic, cuprinzînd cele mai reprezentative lucrări din repertoriul romînesc să fie prezentate în mod mai frecvent publicului nostru pentru a se lărgi rîndurile iubitorilor de muzică corală.

D.B.

★

Sub conducerea dirijorilor D. D. Botez şi Carol Litvin corul Filarmonicii „George Enescu" şi corul Radioteleviziunii au înfăţişat un apreciabil număr de cîntece de masă, cîntece în stil popular, poeme şi madrigale ale compozitorilor noştri. În prima parte, programul a fost mai puţin reprezentativ, deoarece a conţinut prea multe piese lipsite de o semnificaţie deosebită şi uneori de un gust îndoielnic, dovedind pe de altă parte serioase lipsuri de meşteşug.

Corul Filarmonicii, care sub conducerea dirijorului Dumitru Botez a susţinut prima parte a programului nu s-a ridicat sub aspectul interpretării la un nivel artistic demn de relevat.

Schematice din punct de vedere al melosului şi monocrome în ceea ce priveşte paleta armonică ne-au apărut cîntecele semnate de Dinu Stelian şi de George Bazavan. Monoton lipsit de modulaţii pregnante poate fi considerat cîntecul „Codrule cu frunză mică" de Constantin Palade. Începutul piesei însă este reuşit prin linia melodică simplă şi expresivă. „Hora colectivului" de C. Romaşcanu demonstrează în mod clar că autorul este înzestrat cu o frumoasă inventivitate melodică, dar îi lipsesc în foarte mare măsură mijloacele de expresie necesare, ne referim cu precădere la limbajul armonic. Piesele „Lenin e cu noi" de M. Vescan şi „Luniţa" de George Derieţeanu, chiar dacă nu constituie paginile cele mai inspirate ale autorilor, ele atrag atenţia prin logica construcţiei şi eficienţa scriiturii corale. Mobilizator şi bine scris este cîntecul „Mereu înainte" de Marin Constantin, iar „Stă de veghe tot pămîntul" de Vasile Popovici s-a detaşat prin melodicitatea expresivă şi varietatea armonică bine găsită. Punctele cele mai reuşite ale primei părţi ale concertului coral au fost „Cîntec de pădure" de Laurenţiu Profeta, deosebit de sugestiv şi realizat cu un meşteşug evoluat şi „Cîntec de leagăn" de Ion Croitoru, simplu, emoţionant prin sinceritatea sentimentului, pe care îl transmite direct chiar din primele măsuri, „De ce mîndră n-ai venit" de Nicolae Ursu, caracterizat printr-un cald lirism, „Mă dusei la tîrg la moţi" de Tudor Jarda, plin de vervă şi cu un accentuat umor şi minunatul poem vocal „Dar de nuntă" de Radu Paladi, binecunoscut iubitorilor artei corale.

În partea a doua a programului, dirijorul Carol Litvin a condus cu siguranță, o fină muzicalitate și o mare bogăție de nuanțe corul Radioteleviziunii, ansamblu bine închegat și în vădit progres. Au fost momente înălțătoare, care ne-au redat încrederea că, dacă asemenea concerte vor fi cît mai dese și nu manifestări izolate, viața corală va putea fi la înălțimea cerințelor de azi.

Cu excepția unor creații neizbutite, majoritatea compozițiilor prezentate s-au bucurat de un bine meritat succes.

Vioi, impregnat de un parfum oriental inspirat din folclorul dobrogean, cîntecul compozitoarei Hilda Jerea „Sus la Murfatlar la vie" se ascultă cu plăcere datorită cursivității discursului muzical. Un caracter imnic se desprinde din cîntecul de masă „De-aș avea un milion de inimi" de Sabin Drăgoi în timp ce „Cîntec pentru Hunedoara" de D. D. Botez — convingător aportul solistului Vasile Micu — „Harnicele țesătoare" de Liviu Ionescu și „Cîntecul mecanicului de locomotivă" de Vasile Timiș degajă mult optimism.

Poemul „Trandafirii" de Sergiu Sarchizov — substanțială a fost contribuția solistului Marius Rintzler — se impune prin dramatismul puternic al conținutului și meșteșugul stăpînit cu fermitate.

Cele două madrigale ale lui Theodor Bratu — două momente Luchian : „Lăutul", „Flori" — constituie cele mai izbutite creații ale compozitorului din ultima vreme și ne-au emoționat prin perfecta fuziune între text și muzică. Am constatat cu o legitimă satisfacție o continuare creatoare și firească a madrigalului din perioada de aur a polifoniei, transplantat în cazul de față cu subtilitate pe un sol romînesc. Cele două schițe corale ale lui Sigismund Toduță — „Doină" și „Joc" —, pline de prospețime, conturează un climat elegiac-visător, urmat de o muzică puternic contrastantă, viguroasă, dinamică. Ele denotă o cunoaștere amănunțită a stilului muzicii corale polifonice și a multiplelor probleme de modalism, pe care le ridică cîntecul nostru popular. „Ecouri sub stele" de Ion Chirescu a constituit punctul culminant al întregului concert ! Este un madrigal inspirat din viața nouă de azi, străbătut de un lirism discret și luminos. Tematica este foarte pregnantă, senină, modală, diatonică, condusă cu o mare măestrie către un stil polifonic, simplu, aerat și eficient.

DORU POPOVICI

Tipărituri ale Editurii muzicale

Muzică simfonică, vocal-simfonică și de cameră : Mihail Jora — *Poze și pozne* pentru pian (ed. II) ; Paul Constantinescu — *Simfonietta* /partitură de buzunar/ ; Tudor Ciortea — *Sonata nr. 3* pentru pian, *Suita pentru vioară și pian pe teme populare din Bihor ;* Alfred Mendelsohn — *Sonata* pentru pian, *Șapte miniaturi* pentru cvintet de suflători /partitură/ ; Theodor Rogalski — *Cvartet de coarde* /partitura + stime/, Aladar Zoltan — *Dansuri din Corund* /partitura/ ; Cornel Țăranu — *Sonata* pentru flaut și pian, Aurel Popa — *2 piese pentru clarinet și pian,* Dan Constantinescu — *Sonata* pentru pian. Wilhelm Berger — *Sonata* pentru vioară și pian ; Radu Paladi — *Dar de nuntă* /partitura/ ; 2 volume de *Lieduri de compozitori romîni contemporani.*

Au apărut de asemenea și lucrări de compozitori romîni incluse în repertoriul celui de-al III-lea Concurs Internațional George Enescu /1964/ : Mihail Jora — *13 preludii* pentru pian ; Pascal Bentoiu — *Concert pentru vioară* /cu reducție pentru pian/ ; Adrian Rațiu — *Trei piese* pentru pian, Aurel Stroe — *Sonata* pentru pian.

Dintre cîntecele de mase au apărut : Ioan D. Chirescu — *Coruri pentru copii și tineret ;* Gheorghe Dumitrescu — *Coruri ;* Ion Hartulary-Darclee-*Coruri ;* *** — *Cîntăm viața nouă a satului ;* George Derieteanu — *Minerii ;* Laurențiu Profeta — *Poiana cu pitici ;* Sergiu Sarchizov —*Trandafiri de ziua mamei* ș.a.

Au mai apărut și următoarele lucrări de muzicologie : Romeo Ghircoiașu — *Contribuții la istoria muzicii romînești* /vol. I/, Vasile Tomescu — *Filip Lazăr ;* George Bălan — *Muzica, artă greu de înțeles ?* /ed. II/, Dimitrie Dinicu — *Contribuții la arta interpretării muzicale.*

NICOLAE HERLEA

Răsărit din mijlocul talentatului nostru popor, Nicolae Herlea păşeşte cu cinste pe cele mai ilustre scene lirice ale lumii, repurtînd succese de răsunet ce ne umplu sufletul de o legitimă mîndrie.

Înzestratul cîntăreţ a debutat încă pe cînd era student al Conservatorului din Bucureşti, ca solist al Ansamblului Consiliului Central al Sindicatelor. Minunatele sale calităţi vocale şi scenice, temperamentul şi muzicalitatea de care de timpuriu a dat dovadă au fost remarcate şi apreciate de toţi cei ce au avut prilejul să-l urmărească. Curînd, Nicolae Herlea este promovat solist al Teatrului de operă şi balet. Începînd încă din 1951, el participă la o seamă de concursuri internaţionale aducînd, de fiecare dată, laurii unor biruinţe ce au mers într-o progresie continuă. Laureat al Concursului internaţional, de canto, de la Berlin, în 1951, şi al Concursului internaţional al Tineretului şi Studenţilor din 1953, de la Bucureşti, Nicole Herlea cucereşte, un an mai tîrziu, Premiul I de canto al Festivalului „Primăvara la Praga". În 1955 este laureat al Concursului internaţional anual, de la Geneva, iar în 1957 i se decerne Marele Premiu de onoare al Concursului de la Verviers (Belgia).

Dotat cu o voce de bariton dramatic, excepţional de caldă, catifelată şi bogat colorată, în acelaşi timp de o indiscutabilă justeţe şi de o mare amploare, Nicolae Herlea a întreprins an de an turnee peste hotare, fiind apreciat, solicitat şi elogiat în chip superlativ de critica de specialitate, oriunde a cîntat.

Încă în 1956 criticul E. Andreev nota în Sovetskaia Cultura din 7 ianuarie: „nu greşim dacă spunem că Nicolae Herlea a devenit favorit al publicului nostru. El, dispune de o stăpînire perfectă a vocii, frumoasă şi nobilă ca timbru care, îmbinată cu talentul său artistic, a cîştigat dintr-odată simpatia opiniei publice sovietice".

Doi ani mai tîrziu, aceeaşi revistă de specialitate înregistra succesul artistului nostru pe scena filialei Teatrului Mare din Moscova: „Nicolae Herlea a fost grandios în rolul lui Figaro. La aceasta a contribuit şi temperamentul său vulcanic şi priceperea de a se prezenta pe scenă degajat şi neforţat şi, firește, frumoasa lui voce, bogată în colorit. De la prima apariţie pe scenă, de la chiar primele măsuri ale celebrei arii de debut, cîntăreţul acesta îi antrenează pe ascultători, cu expesivitatea frazării, cu strălucirea fiorilor şi cu frumuseţea timbrului său vocal. Herlea a creat o minunată imagine scenic-vocală a lui Figaro".

În toamna anului 1960 Herlea cîntă în „Bărbierul" pe scena oprei din Londra, *Covent Garden*. Ziarele engleze *Daily Mail, Evening Standard, Financial Tims*, au relevat cu căldură însuşirile artistului: „vocea sa splendidă, catifelată, bogată în nuanţe".

Times sublinia că „interpretul rolului lui Figaro este, în distribuţie, un nume nou, remarcabil: Nicoale Herlea. Ochii săi imenşi, gesturile vii şi nestăvilitul simţ al umorului, ar fi cîştigat sala chiar dacă vocea sa ar fi fost mai puţin cuceritoare. Această voce, de bariton dramatic este de o mare căldură şi expresivitate".

În Italia, ţara muzicii de operă, Herlea a cîntat pentru prima oară în vara anului 1962, la Castelo di Lombardia (Enna) interpretînd rolul lui Figaro din opera „Bărbierul din Sevilla". Este deosebit de importantă aprecierea pe care o face „Giornale di Sicilia" asupra cîntăreţului nostru:

„În scenă, Nicolae Herlea este de o dezinvoltură unică, are o stăpînire de sine echilibrată la maximum. Este un Figaro ideal al lui Beaumarchais şi Rossini, practic, inventiv, adevărat, care fără inoportunitate şi fără servilism, se mişcă în casa şi în treburile altora, ca la el acasă: o perfectă întruchipare a personajului care se traduce prin gesturi firești, prin mişcări pline de măsură, în intonări şi înflexiuni atît în partea cîntată cît şi în jocul de scenă. Herlea are o calitate excepţională: puterea de a comunica, de a face priză cu publicul...

...Vocea lui Herlea este aceea a unui astru de prim rang al belcanto-ului: caldă şi puternică, se ridică pînă la registrul de tenor şi coboară cu o frumoasă sonoritate bărbătească. În pasajele puternice din „Bărbierul" precum şi în cele „staccato", în pasajele tonale şi în acele dantelării vocale, atît de frecvente, în această operă, Nicolae Herlea a dovedit o mare bogăţie expresivă, rod al unor splendide calităţi naturale, cît şi al unui studiu atent şi al unei intense pregătiri".

Spre sfîrşitul aceluiaşi an, baritonul Herlea a întreprins un turneu în Turcia, deschizînd stagiunea operei din Ankara cu „Trubadurul" de Verdi. Spectacolul, realizat de regizorul italian Aldo Vasalo Mirabella s-a bucurat de prezenţa tenorului iugoslav Alexandr Marinecvici care, a cîntat, alături de artistul nostru, sub bagheta dirijorului american de origine italiană Ottavio de Rosa. Nicolae Herlea a interpretat în trei spectacole rolul contelui de Luna.

Referindu-se la primul spectacol, socotit drept un mare eveniment în viaţa artistică a Ankarei, ziarul „Akis" scrie: „succesul obţinut poate fi asemănat numai cu cel pe care l-a obţinut David Oistrah în aceeaşi sală... În actul II, după execuţia ariei „Il balen" sala operei a răsunat îndelung de aplauzele publicului, iar strigătele de „bravo" şi ... bis" au cuprins întreaga asistenţă. Din această cauză a fost necesară o pauză de cîteva minute".

În ziarul „Oncu" din Ankara se arată că „Nicolae Herlea a dovedit că a atins apogeul în tehnică, el posedînd o voce excepţională. Herlea e un artist de o valoare monumentală. Sîntem siguri că revenirea lui

Herlea, ambasadorul artei romînești, în Turcia, pe care noi o așteptăm nerăbdători încă de pe acum, va fi un nou și valoros sprijin pentru Opera turcă".

Nicolae Herlea a întreprins după aceea în 1963, un lung turneu de o lună și jumătate în U.R.S.S. Se afla pentru a zecea oară spre a interpreta rolurile principale din *Trubadurul*, *Bărbierul*, *Traviata*, *Othelo*. În cadrul acestui turneu a cîntat la Novosibirsk, Leningrad, Tbilisi și Moscova. Consemnînd nerăbdarea cu care a fost așteptat, ziarul „Vecernii" din Tbilisi sublinia că „Puternicul talent al cîntărețului romîn, minunatul său glas, muzicalitatea-i deosebită, temperamentul scenic și stilul nobil de interpretare au găsit un viu ecou în inimile ascultătorilor..."

Este indiscutabil însă că cel mai mare succes îl reprezintă debutul său pe scena celebrului teatru de operă milanez Scala [1]).

În luna ianuarie a acestui an Nicolae Herlea a cîntat de două ori în opera *Don Carlos* de Verdi interpretînd rolul marchizului de Posa. Aceasta a reprezentat o adevărată „probă de foc" întrucît Nicolae Herlea venea după celebrul bariton Etore Bastianini care susținuse înaintea sa acest rol. „Nicolae Herlea a făcut față acestui examen — arată Roberto Zanetti, criticul muzical al ziarului Avanti — știind să aducă cea mai deplină satisfacție numerosului public, trecînd cu deosebit succes această probă pe care nu ezităm să o considerăm dintre cele mai dificile. El a redat cu o magistrală stăpînire, precizie de accente și liber de orice tentație spre retorism și emfază, emoționanta figură a personajului verdian, cîștigîndu-și astfel un cald și deplin succes personal".

Nu numai publicul l-a primit cu căldură, ci și criticii și specialiștii. Corriere della Sera scria: „Nicolae Herlea în debutul său la Scala s-a prezentat la un nivel superior, cu o voce bine cultivată". Maestrul Siciliani, director artistic al Operei Scala, declară printre altele: „Îl consider un artist minunat, cu o foarte bună pregătire tehnică, vocală și muzicală. Herlea a dat un exemplu minunat al calităților sale deosebite". Iar colega sa, mezzosoprana Florenza Cossotto, care a interpretat rolul prințesei de Eboli, spunea: „Are toate calitățile unui mare artist; cu vocea sa splendidă va avea un mare succes în Italia. Debutul său la Scala a confirmat acest lucru".

Criticul muzical Angelo de Paolis a relatat, de asemenea, cu mult entuziasm, lui Giorgio Pastore, corespondentul Agerpres de la Roma despre succesul lui Nicolae Herlea. „Opera *Don Carlos*, a spus de Paolis, oferă interpreților prilejul de a-și exprima posibilitățile lor muzicale. Acest lucru l-a făcut și Herlea. Cu vocea sa splendidă, puternică și caldă în același timp, cu un fin simț al „belcanto"-ului, în fața unei săli pline pînă la refuz, Herlea a încîntat publicul cu calitățile sale de mare artist. A fost minunat. Succesul solistului romîn se datorește nu numai talentului său deosebit, ci și unei pregătiri îndelungate și minuțioase".

În urma acestui succes, baritonul Herlea a interpretat pe scena de la Scala (de asemenea în două spectacole) rolul lui Figaro din „Bărbierul din Sevilla" de Rossini — ceea ce este grăitor pentru aprecierea de care s-a bucurat din partea publicului și a conducerii atît de exigente a teatrului.

Astfel, strălucitul nostru cîntăreț în fața căruia se deschid largi posibilități de manifestare artistică pe cele mai importante scene lirice ale lumii, se înscrie alături de marile nume ale artei noastre interpretative Darclée, Cristoforeanu, Gabrielescu, care, la vremea lor, s-au acoperit de glorie, culminînd cu afirmarea lor la Scala.

I-V. P.

Iosif Conta la Copenhaga

În cursul lunii octombrie dirijorul Iosif Conta a fost invitat ca în cadrul schimbului între Radiodifuziunea romînă și Radiodifuziunea daneză să conducă un concert simfonic la Copenhaga. Este primul dirijor romîn ce apare la pupitrul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii din Copenhaga — formație de înaltă valoare artistică, la conducerea căreia s-au perindat cunoscuți șefi de orchestră, de la Toscanini și Furtwängler, pînă la cei mai mari dirijori contemporani.

În capitala Danemarcei, Iosif Conta a dirijat un concert cu public, un concert transmis direct din studio și o serie de înregistrări. Ca de obicei, dirijorul nostru a acordat o atenție deosebită promovării creației muzicale romînești. Concertele menționate au cuprins astfel, alături de Simfonia V-a de Beethoven, Rapsodia I-a de Enescu, Suita III-a de Ion Dumitrescu și Concertul pentru orchestră de coarde de Ovidiu Varga.

„Instrumeniștii din orchestră, muzicologii, masele de iubitori ai muzicii — a declarat Iosif Conta unui redactor al revistei noastre — au întîmpinat cu deosebită căldură fiecare din lucrările romînești, le-au ascultat cu atenție, s-au interesat asupra diferitelor aspecte ale vieții noastre muzicale. Mogens Andersen, un remarcabil muzicolog danez, mi-a vorbit cu căldură despre valoarea pieselor romînești, despre excepționala frumusețe a Rapsodiei enesciene, despre deosebita măestrie cu care Ion Dumitrescu știe să încrusteze intonațiile folclorice în formele muzicii simfonice, despre impunătoarea arhitectură a concertului la Ovidiu Varga. Herman Holm, primul violonist, a fost din plin cucerit de Rapsodia lui Enescu. Toți instrumeniștii au fost entuziasmați în fața originalității muzicii noastre, în fața ritmicei de mare vitalitate pe care au întîlnit-o în lucrările romînești.

Aș vrea să subliniez de asemenea faptul că am ascultat cu prilejul vizitelor în Copenhaga o serie de interesante lucrări ale unor reputați creatori danezi ca Nielsen, Bentzen, Holmboe, Gunar Berg, Norgard, Norholm, din care pe unele voi încerca să le fac cunoscute și publicului nostru.

La cîteva zile de la întoarcerea din Copenhaga, a sosit la București și invitația de a reveni chiar în această stagiune pentru a dirija alte patru concerte în Danemarca în care să programez o serie de noi lucrări muzicale romînești. Această invitație reprezintă desigur prețuirea artei romînești în Danemarca, dorința iubitorilor muzicii din frumoasa țară nordică de a lărgi necontenit relațiile culturale sub semnul marelor idei ale păcii și prieteniei dintre popoare.

---

1) Teatrul La Scala este ridicat pe locul unde s-a aflat, în trecut, biserica *„Santa Maria alla Scala* — de la care își trage numele. El a fost inaugurat în 1788, cu opera *Europa Riconosciuta* de Sallieri. Incinta, amplă, putînd cuprinde 3600 persoane este în formă de potcoavă, cu cinci rînduri de loji deasupra cărora se află galeria. Acustica este excelentă și interiorul somptuos (decorat în alb și auriu). Cortina, pictată de Riccardi reprezintă un tablou al parnasului.

De-alungul anilor, Scala a fost renovată, în 1867, 1921, precum și după cel de al doilea război mondial.

În fruntea dirijorilor ce sau perindat la pupitrul orchestrei s-a aflat Arturo Toscanini.

Pe lîngă Scala, care dispune de un personal artistic și administrativ de peste 700 persoane, funcționează o școală de canto și una de balet. Toate celebritățile din domeniul vocal s-au produs pe scena acestui teatru — ceea ce a reprezentat consacrarea lor mondială.

VIAȚA MUZICALĂ

Luna prieteniei a fost marcată în primul rînd de prezentarea pe scena Teatrului de Operă și Balet a operei „Logodna la Mînăstire" de Serghei Prokofiev. Este una dintre lucrările de maturitate ale compozitorului. Ea face parte, alături de „Semeon Kotko" și „Război și pace", din cele trei lucrări de operă scrise de marele creator sovietic în anii marelui război pentru apărarea patriei. Libretul operei este inspirat de comedia scriitorului englez Richard Brinsley Scheridan „Dueña" și aparține compozitorului și soției sale Mira Mendelsohn-Prokofieva. Calitățile comediei lui Scheridan, satira vie și usturătoare a moravurilor unei societăți care transformă dragostea și căsătoria într-o afacere, sînt păstrate în operă și amplificate prin mijloacele specifice ale muzicii. „Aveam de ales două căi — scria compozitorul referindu-se la transpunerea muzicală a lucrării — prima, să subliniez în muzică latura comică ; a doua, să subliniez lirismul. Dintre aceste două căi am ales pe cea de-a doua". În realitate Prokofiev a reușit să îmbine în chip admirabil ambele laturi.

"Logodna la Mînăstire" — o excelentă transpunere a spiritului operelor bufe de Mozart și Rossini — cucerește încă de la uvertură, prin farmecul melodiilor, spontaneitatea și firescul desfășurării muzicale, verva și coloritul orchestrației. Recunoști prospețimea neistovită a inspirației prokofieviene, trăsăturile individuale ale stilului său, în care predomină originalitatea inovatoare. Fiecare personaj este caracterizat printr-o melodie specifică. Dintre paginile deosebit de izbutite amintim serenada de dragoste a lui Antonio din actul I (a cărei temă revine mereu ca un leit-motiv al sentimentului ce-l leagă pe acesta de iubita sa, Luiza) cele două scurte arioso-uri ale Clarei (în tabloul III și VII), cîntecul Duenei din tabloul IV. Ingenioasă este introducerea tabloului VI cu „scena muzicii de cameră" în care bătrînul Don Jerôme dirijează cu mult ifos, un trio alcătuit dintr-o formație, cel puțin ciudată : clarinet, cornet cu piston și tobă mare.

Procedeele șarjei muzicale sînt folosite cu prisosință în scena satirică din tabloul VIII (Mînăstirea de călugări) — tablou totuși supradimensionat și puțin discordant în ansamblul concisei prezentări muzicalo-dramatice a celorlalte tablouri.

În ce privește muzica de balet, aceasta se remarcă îndeosebi în tabloul carnavalului nocturn și în scena petrecerii din final.

În realizarea spectacolului, regizorul Hero Lupescu a asigurat spectacolului un ritm alert, o desfășurare scenică dinamică, un ansamblu omogen. Folosind procedee ale comediei dell'Arte, regia a valorificat esența satirico-comică a libretului (poate prea mult în dauna laturei lirice) și efectele comicului buf. Semnalăm însă exagerări : unele momente ale scenelor dintre Duena și Mendosa, scena beției călugărilor prea mult caricaturizată — deși atenuată față de forma în care am vizionat-o la sfîrșitul stagiunii trecute — ; în fine, dansul în ritm de „cha-cha" al grupului de fete din tabloul final.

Ion Ipser, autorul decorurilor și costumelor vădește fantezie și bun gust. Ni se pare binevenită introducerea în spectacolul de operă a decorului ușor, demontabil, cu posibilități de schimbare la scenă deschisă (pe motivul pregnant al menuetului lui Don Jerôme, repetat întocmai ca un semnal de pauză radiofonică). Cît privește interpretarea muzicală, ea ne apare, ținînd seama de finețea muzicii și noutatea stilului, remarcabilă. Se evidențiază numele unor soliști cunoscuți : Iolanda Mărculescu în rolul Luizei și Dorothea Palade-Melinte în cel al Clarei satisfac și vocal și scenic. La fel Ion Stoian (Antonio) și Ladislau Konya (Fernando) care s-au îndreptat, însă, în creionarea rolurilor, către o accentuare exagerată a liricului în dauna elementelor comice. George Mircea (Don Jerôme) și mai ales Dumitru Gabor (Mendosa) au conturat cu talent figurile ridicole ale celor doi negustori. Maria Săndulescu (Duena) a vădit și cu acest prilej reale aptitudini actoricești și totodată satisfăcătoare posibilități vocale. Mihail Arnăutu, în rolul lui Don Carlos, nobilul profesor de maniere al lui Mendosa a avut o izbutită creație.

Conducerea muzicală, aparținînd lui Egizio Massini, a evidențiat subtilitățile partiturii, scoțînd în evidență stilul specific prokofievian. Subliniem contribuția adusă de cor și balet.

Imagine din opera „Logodnă la mînăstire" de Prokofiev pe scena T.O.B.

★

Luna prieteniei a adus pe scena operei noastre pe soprana Galina Oleinicenko — solistă a Teatrului Mare din Moscova — și pe doi valoroși balerini Nina Kurgapkina și V. Kuznețov, de la Teatrul Academic „Kirov" din Leningrad.

Galina Oleinicenko a mai fost oaspetele țării noastre. Ea a participat, în urmă cu zece ani, la concursul Festivalului Mondial al tineretului și studenților desfășurat la București, unde a fost premiată. De asemenea, în 1957 a mai apărut pe scena T.O.B. în „Rigoletto" și „Traviata".

Ca și la întîlnirile precedente, Galina Oleinicenko ne-a dezvăluit remarcabile însușiri de sensibilitate muzicală și o bună tehnică vocală (cu care suplinește, în parte, unele deficiențe timbrale). Momentele cele mai izbutite au fost marea arie a Gildei „Caro nome" (pînă acolo, apariția scenică timidă și unele intonații neprecise nu ne-au dat măsura întreagă a posibilităților sale) și duetul cu Rigoletto din actul III.

La puțină vreme după excelentul său debut în rolul titular, Octav Enigărescu a vădit și de astă dată, un joc sobru, interiorizat, o constantă grijă pentru caracterizarea celor mai fine trăsături ale personajului, culminînd cu vestitul „Cortigiani vil razza dannata".

Cei doi balerini sovietici au susținut rolurile principale din „Giselle" de Adolphe Adam.

În rolul tinerei și frumoasei Giselle, Nina Kurgapkina a făcut dovada unei ample game de posibilități expresive și tehnice, vădind o măiestrie demnă de școala coregrafică sovietică și de tradițiile ei. Fermecătoare din primele momente prin candoarea și grația cu care evoluează în scenă, Kurgapkina nu merge către aprofundarea lirică a rolului ci spre reliefarea exuberanței și tinereții eroinei. Ne-a impresionat îndeosebi în scena nebunului, construită plastic și fără efecte melodramatice.

În rolul prințului Albut, V. Kuznețov s-a impus prin perfecțiunea mișcărilor, siguranța tehnică, plasticitatea gesticii și a mimicii.

Menționînd în mod special pe cei doi oaspeți adresăm și dansatorilor noștri cuvinte de laudă binemeritată.

Iolanda Mărculescu și Dorothea Palade în „Logodnă la mînăstire"

O LUCRARE TIMPURIE DE GEORGE ENESCU

Programul primului concert (repetat de trei ori în fața a mii de ascultători, mai întîi la uzinele „Grivița Roșie", apoi pentru studenți și în sfîrșit pentru publicul obișnuit al concertelor) al orchestrei Radioteleviziunii a avut un caracter festiv, datorită prezenței Simfoniei a IX-a de Beethoven cît și primei audiții a unei lucrări necunoscute de George Enescu : Balada pentru vioară și orchestră.

Marele nostru compozitor a scris această scurtă lucrare, concepută în spiritul lui Brahms, în 1895, la vîrsta de 14 ani, în perioada studiilor de la Paris. Dragostea cu care a fost primită de către public această mică „premieră" nu se datorează doar interesului său documentar. Balada se evidențiază față de obișnuitele compoziții de școală prin noblețea melodiei. Interpretarea violonistului Mihai Constantinescu a fost sinceră, înaripată.

Dirijînd pentru prima oară Simfonia IX-a, Iosif Conta a dovedit că are aptitudini care îl fac capabil nu numai de memorizarea monumentalei partituri și de stăpînirea vastului aparat interpretativ, dar și de transmiterea unui mesaj conturat cu fermitate. Interpretarea acestui mesaj nu ne-a satisfăcut însă pe deplin ; el nu a redat, decît în parte, semnificația bogată a lucrării, care de la Habenek pînă la Furtwängler a fost păstrată din generație în generație ca o tradiție prețioasă, tradiție care si la noi în țară are un reprezentant de renume mondial — George Georgescu. În concepția lui Conta Simfonia IX-a este îndeosebi o muzică plină de forță bărbătească, de energie mobilizatoare ; în consecință cele mai reușite părți au fost scherzo-ul și finalul (corurile unite ale Radioteleviziunii și Filarmonicii au sunat bine). Am fi dorit însă mai multă căldură și umanism în formularea celei de a doua teme a primei părți de pildă, sau o reculegere mai adîncă în acea mișcătoare confesie care este Adagio-ul. Grupul soliștilor — Elisabeta Neculce-Carțiș, Dorothea Palade-Melinte, Cornel Fînățeanu și Valentin Loghin —, deși compus din excelente forțe vocale luate în parte, nu s-a sudat într-un colectiv omogen, deoarece muzicalitatea firească a tenorului și a mezzosopranei nu a putut neutraliza anumite efecte teatrale ale vocilor extreme.

Adăugarea „Preludiului la unison" de Enescu la acest program consistent și despărțirea lui astfel de restul Suitei I, nu ni s-a părut destul de justificată. În locul acestei lungi respirații în care ne integrăm atunci cînd ascultăm Preludiul, am auzit de data aceasta o muzică compusă din mai multe fraze, cu o expresivitate șarjată. A sosit momentul credem, ca Iosif Conta, pe lîngă siguranța și pregătirea sa din ce în ce mai impunătoare, să-și concentreze forțele asupra interiorizării conținutului emoțional al interpretărilor sale.

OASPEȚI DE PESTE HOTARE

Soliștii din Zagreb

Subliniem din capul locului un aspect caracteristic oglindit și în cele două concerte date de virtuozii jugoslavi : în ambele au figurat numai lucrări de compozitori vechi și contemporani. Se pare că reacția față de o prea frecventă programare a muzicii aparținînd curentului romantic se manifestă și peste hotare. Deasupra acestui considerent, trebuie elogiat gustul cu care au fost selecționate piese capabile să valorifice sub cele mai diverse aspecte măiestria formației.

„Soliștii din Zagreb" alcătuiesc un ansamblu ale cărui execuții oferă cele mai înalte satisfacții artistice. Omogenitatea la care au ajuns cei 13 componenți ni s-a părut și mai desăvîrșită decît la ultimul turneu în țara noastră. Este acea contopire a sonorității, ca provenind de la un singur instrument, pe care în anii din urmă numai cvartetul „Smetana" ne-a dat prilejul să o admirăm. Minuțiozitatea redării tuturor liniilor melodice, relieful pe care acestea îl capătă, caracterizează majoritatea interpretărilor atît din clasici cît și din contemporani.

Un loc deosebit în concertele „Soliștilor din Zagreb" l-au ocupat maeștrii italieni din secolele XVII-XVIII. Latura cantabilă a preocupărilor acestora a fost ilustrată îndeosebi de Concertino nr. 2 în sol major de Pergolesi ; cursivitatea cu care au fost executate imitațiile polifonice, căldura interpretării, au subliniat melodicitatea caracteristică stilului unui compozitor de opere.

În general, modul formației de a aborda repertoriul preclasic este departe de uscăciunea și pedanteria multor interpretări arhaizante, ce se pretind „reconstituiri". Ea știe să transmită direct latura umană a conținutului lucrărilor fără a răpi nimic din strălucirea și virtuozitatea anumitor părți sau episoade. În ceea ce privește această ultimă trăsătură, se poate spune că *Badineria* de Corelli a fost un sumum de *grație* și spiritualitate, de finețe a atacului și precizie ritmică, după ce fusese precedată de poezia nostalgică a *Sarabandei* și de grațioasa *Gigă*.

Dintre contribuțiile solistice am reținut mai ales pe acelea ale lui Antonio Janigro în piesele cu caracter descriptiv de Couperin, unde — prin surprinzătoare modificări ale atacului — a obținut o mare varietate de nuanțe și stări emoționale, și în Concertul de Vivaldi pe care l-a redat sobru și viguros.

Cealaltă solistă a ansamblului, Jelka Stanici s-a impus printr-o interpretare lipsită de afectare, cu un ton curat, puțin metalic, în general însă adecvat pieselor executate (Concertele de Tellemann și Tartini).

Auditiile din muzica contemporană ne-au dezvăluit noi aspecte ale artei interpretative a soliștilor jugoslavi, adaptate la cerințele stilistice ale fiecărei piese Astfel *Muzica funebră pentru violoncel și orchestră* de Hindemith a apărut într-o interpretare pătrunsă de emoție, interiorizată, pe cînd în cele *Cinci piese pentru orchestră* ale aceluiași compozitor, ce poartă amprenta stilului neoclasic constructivist, au fost redate pur descriptiv.

În cele 5 miniaturi de tinerețe ale lui Anton Webern, stilizări pline de rafinament și colorit, am admirat nu numai ingeniozitatea folosirii unor resurse expresive ale coardelor dar și evidențierea unui fior poetic. Sub acest aspect ne-au apărut mai puțin interesante *Improvizațiile concertante* de Kelemen în care eclectismul procedeelor (bartokiene, stravinskiene) a fost compensat numai de prospețimea unor intonații folclorice.

Un efect uimitor a produs latura umoristică a repertoriului, formației, reprezentată și de amintita *Badinerie* de Corelli, dar mai ales de un corespondent al ei, sclipitorul fragment în pizzicato din *Simfonia simplă* de Britten, precum și de *Scherzo* din op. 11 de Șostakovici, în care umorul înclină mai mult spre grotesc. Sînt de fapt piesele de mare succes ale ansamblului.

Ca personalitate dirijorală Antonio Janigro nu poate fi judecat prin gestica uneori spectaculoasă, ci numai prin calitățile incontestabile de muzician și virtuoz, prin realizările sonore ale formației. Căci minuțiozitatea pare să excludă aproape cu desăvîrșire necesitatea unei intervenții, dirijorul fiind doar simbolul unității perfecte ce domnește în execuția ansamblului.

SYLVIE MERCIER

Pianista franceză a atras un public numeros în studioul Radioteleviziunii prin renumele ei de reprezentantă de frunte a tinerei generații de instrumentiști din patria sa și prin programul frumos echilibrat.

Sonata „Waldstein" de Beethoven n-a reușit totuși să captiveze, din cauza execuției oarecum scolastice, impersonale. *Fantezia în fa minor* și *Barcarola* de Chopin au lăsat să se întrevadă agilitatea și temperamentul pianistei dar aceste calități n-au suplinit pe deplin deficiențele viziunii de ansamblu. Se pare că pianista nu se acomodează cu lucrările de suflu mai larg, fapt de care ne-am convins în partea a doua a recitalului.

Cele *Trei dansuri fantastice* de Turina ne-au arătat că Sylvie Mercier are mari posibilități în direcția obținerii efectelor de colorit și atmosferă. *Ondine* de Ravel și *Peștii de aur* de Debussy au întrunit însușirile de mai sus împletindu-se cu o execuție briantă la înălțimea talentului pe care îl are.

CÎNTĂREAȚA MIEKO TAKIZAVA

În persoana cîntăreței Mieko Takizava, publicul nostru a salutat o strălucită reprezentantă a artei muzicale japoneze. Seara oferită de această minunată artistă constituie, prin forța impresiilor create, o adevărată sărbătoare pe care nu o vom uita curînd.

Redarea autentică a rolului lui Cio-Cio-San din Opera „Madame Butterfley" de Puccini, ale cărei trăsături și obiceiuri îi sînt familiare interpretei prin însăși apartenența sa națională, este numai un aspect, o latură din complexul desfășurării artistice de înaltă ținută a lui Mieko Takizava.

Esențială ne apare extrema sensibilitate, forța vibrației interioare, care convinge și solicită participarea ascultătorului. Jocul scenic, și cîntul se îmbină în arta Takizavei armonios, totul desfășurîndu-se firesc cu o extremă simplitate și sinceritate, dar la un grad de zguduitoare tensiune dramatică. Mieko Takizava este o mare tragediană și o excelentă cîntăreață. În desfășurarea dramei lui Cio-Cio-San, ea gradează minuțios, pînă la scena morții — emoționantă prin discreția ei — apelînd la o largă paletă de culori muzicale. Mieko Takizava își modelează glasul — nu amplu, dar suplu și extrem de dulce — cu o constantă preocupare pentru redarea cît mai fidelă a sentimentelor exprimate. Nu lipsesc pianisimele fine, ușor filate, nici izbucnirile de forță (ca în celebra arie „Un bel di vendremo" din actul II).

La pupitru, Egizio Massini — a impus orchestrei o interpretare inspirată și extrem de exigentă.

ORCHESTRA DE CAMERĂ „CLARION"

Interesantă preocuparea dirijorului și muzicologului american Newell Jenkins de a cerceta și scoate la lumină, de prin bibliotecile Europei, manuscrise și și opere muzicale ale unor vechi maeștri — uitate ori rătăcite — pe care le valorifică apoi cu formația sa de cameră „Clarion".

Arhitectura atît de echilibrată a *Simfoniei de Fa major* de Sammartini a fost redată în linii frumoase : menuetul, foarte corect și bine marcat ; presto final, desfășurat cu o precizie metronomică. În *Concertul în re minor pentru oboi și orchestră de coarde* de Vivaldi solistul Henry Schumann s-a făcut deosebit de apreciat pentru însușirile sale (ton suav, poetic, agilități impresionante de execuție în allegro final). Ni s-au părut însă puțin justificate încetinirile de tempo pe parcursul execuției, ori de cîte ori cînta în piano.

Concertul pentru suflători și coarde de John Lessard, ca și *Dialogul pentru orchestră de cameră* de Hall Overton, nu pot fi concludente cu privire la creația simfonică actuală de peste ocean. Nu am înțeles, de asemenea, de ce a fost necesar să se șteargă praful uitării de pe o *Simfonie* de Josef Martin Kraus, copiator fidel al marelui său contemporan Mozart. Dar am fost răsplătiți larg la sfîrșitul programului de fragmentul *Concertului de vioară* de Sammartini, în interpretarea virtuozului solist Matthew Raimondi, de *Uvertura* de Giordani, ca și finalul *Simfoniei nr. 29* de Mozart, redate spumos și cu multă finețe. Dirijorul, foarte dinamic, plin de nerv, a solicitat permanent orchestra, impunînd în chip expresiv realizarea celor mai mici detalii de execuție.

OLE SCHMIDT

Concertul din 24 octombrie al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii ne-a oferit prilejul de a cunoaște primul dirijor oaspete al acestei stagiuni simfonice, danezul Ole Schmidt. Din punct de vedere al temperamentului, se exprimă cu o comunicativitate jovială, cu o poezie blîndă.

Ole Schmidt ni s-a prezentat în calitate de compozitor, dirijîndu-și muzica de balet „Febra", scris în anul 1957. Nu putem ști cît este de reprezentativă această lucrare pentru cultura muzicală daneză, dar fapt este că ea poartă pecetea epocii noastre. În ritmica sa complexă și colțuroasă, în melodia sa neliniștită, în orchestrația ei plastică ni se părea că descoperim semnele unor mari maeștri contemporani (Bartók, Stravinski). Unitatea și caracteristicile muzicii și în special logica construcției ni s-ar fi dezvăluit poate mai bine, legate de coregrafie : ceea ce am aflat din prezentare — că este vorba despre viziunile unui om grav bolnav — nu ne-a luminat suficient asupra cauzelor creșterilor și scăderilor tensiunii muzicii.

Dirijorul Ole Schmidt s-a dovedit a fi mai romantic decît compozitorul. În concepția lui, Simfonia a V-a de Șostakovici — această adevărată dramă simfonică, versiunea contemporană a „eternei" lupte cu soarta — a devenit foarte lirică, cu un conflict destul de atenuat în prima parte, înlocuind ironia cu o glumă nevinovată în cea de-a doua, dorind apoi să ne emoționeze, mai degrabă decît să ne zguduie, în Largo etc. Tot ce necesită în această simfonie sonoritate suavă, timbre delicate sau o șlefuire fină și minuțioasă, a sunat frumos. Publicul a apreciat mult atît sensibilitatea dirijorului, cît și pregătirea lui excelentă.

Schmidt a fost un acompaniator atent în concertul de Brahms, interpretat de Ștefan Ruha. Am constatat și de data aceasta cu bucurie cît de degajată și de naturală este arta violonistului nostru. Posedă toate virtutile pentru a putea deveni, cu timpul, interpretul ideal al acestei lucrări : o virtuozitate înăscută, care biruie cu ușurință greutățile tehnice, un ton cald, o cantilenă dulce, cuceritoare și la nevoie, un temperament impetuos. Ce îi mai lipsește încă ? În primul rînd, mai multă disciplină în respectarea tempo-ului : tema de rondo a Finalului a cîntat-o la fiecare revenire cu o altă viteză. Și încă ceva : o purificare a frazării, o mică diferență de nuanță doar, dar prin care confesiile personale, dealtfel sincere și simpatice ale artistului, s-ar putea ridica la nivelul unor adevăruri general valabile.

FESTIVAL VERDI

Cu ocazia sărbătoririi a 150 de ani de la naşterea lui Giuseppe Verdi, Orchestra de studio a Radioteleviziunii a dat un concert festiv.

A fost o adevărată gală, un festival de „bel canto". Vocea de soprană a Artei Florescu a strălucit ca o perlă şlefuită cu multă grijă, glasul Zenaidei Pally ne-a cuprins ca o revărsare de lumină, timbrul tenoral al lui Cornel Stavru ni s-a părut puternic şi suplu ca oţelul, iar celebra „voce de catifea" a lui Nicolae Herlea ne-a încîntat ca întotdeauna.

Programul a fost deosebit de bogat, cu accentul pus nu atît pe piesele de largă popularitate, „cotidiene", cît pe acele arii şi duete mai puţin cîntate, dar nu mai puţin pline de forţă dramatică. Astfel, de pildă, Arta Florescu a cîntat aria Leonorei din „Forţa destinului" şi împreună cu Cornel Stavru minunatul duet Othello-Desdemona ; Zenaida Pally a ales ariile din „Don Carlos" şi „Balul mascat", iar din „Trubadurul" nu „Stride la vampa" ci mai puţin celebra „Condotta ell era in ceppi", în care calităţile sale interpretative îşi pot găsi o valorificare excepţională. Dacă de data aceasta întîietatea i-o acordăm Artei Florescu, este pentru faptul că, privind utilizarea conştientă a aptitudinilor, cîntul frumos şi cultivat, precum şi sinceritatea trăirii, această seară a fost una din momentele deosebit de reuşite ale activităţii sale.

Păcat că orchestra nu s-a ridicat la nivelul înalt al soliştilor. În ciuda limitelor tehnice ale formaţiei instrumentale, dirijorul Constantin Bobescu — bun cunoscător al muzicii şi tradiţiilor verdiene — a căutoare şi sonoritatea amplă, strălucitoare a corului Radio, pregătit de Alexandru Sumski.

ORCHESTRA CINEMATOGRAFIEI

Arta fugii de J. S. Bach

Primul concert al Orchestrei simfonice a Cinematografiei a marcat încheierea şi încoronarea ciclului Bach din stagiunea trecută : s-a cîntat „Arta fugii", integral, în primă audiţie.

Goethe a numit arhitectura „muzică împietrită". Introducînd metafora şi aplicînd-o asupra muzicii lui Bach, înţelegem chiar mai bine ideea : compoziţiile monumentale ale lui Bach ne aduc aminte într-adevăr de coloane uriaşe ce se-nalţă impunătoare din temelii de granit, de faţade bogat ornamentate, de arcade construite cu o măiestrie unică. Iar „Arta fugii" — ultima lucrare a lui Bach — este o catedrală întreagă, o construcţie solidă, durabilă şi înălţătoare în acelaşi timp, prin neasemuitele sale frumuseţi.

Acest edificiu grandios a fost ridicat cu ajutorul unei singure cărămizi : lucrarea de căpetenie a polifoniei muzicale se desfăşoară dintr-o temă unică de cinci măsuri. În cele 15 fugi şi 4 canoane, pentru care ea serveşte ca punct de plecare, sînt utilizate aproape toate posibilităţile de prelucrare şi de variere ale artei contrapunctice, de la canonul simplu pînă la monumentalele fugi duble şi triple. Pe ultimele pagini — la fel ca şi numele artizanului ţesut în vreun colţ neobservat al unui vechi covor — se ascund cu modestie patru sunete : b, a, c, h ; ca şi cum maestrul bolnav, orbit, şi-ar fi încheiat aci întreaga operă a vieţii sale cu o semnătură.

Moartea l-a împiedecat pe Bach să termine lucrarea. După ediţia originală — apărută post-mortem — nu s-a putut stabili cu exactitate nici dacă Arta fugii a fost concepută pe un singur instrument sau pentru orchestră şi nici ordinea pieselor. În orice caz, există multe argumente în favoarea acelei păreri după care o polifonie de asemenea densitate nu poate fi tălmăcită de către un singur instrument — fie acesta chiar şi orga. Iată motivul apariţiei multiplelor versiuni orchestrale. Dintre acestea, Constantin Bugeanu a ales-o pe cea a lui Roger Vuataz, care cuprinde nu numai coarde şi clavecin, ci şi un grup de instrumente de lemn. Versiunea a fost preferată altor transcripţii cu o sonoritate mai amplă probabil din cauza transparenţei sale şi a lipsei de grandilocvenţă. Ciclului de fugi şi canoane i s-a adăugat şi acel coral dictat de Bach pe patul de moarte ginerelui său Altnikol, care în unele ediţii a fost ataşat lucrării ca un fel de apoteoză.

În prezentarea „Artei fugii", Constantin Bugeanu şi orchestra simfonică a Cinematografiei, trebuia să dezvăluie printr-o execuţie corectă nu numai construcţia completă a compoziţiei de o logică implacabilă, ci şi umanismul, nemărginita sa bogăţie sufletească. Interpretarea n-a fost perfectă sub multe aspecte : nesiguranţa ritmică şi defecte de intonaţie uneori, o sonoritate nu întotdeauna perfect dozată şi echilibrată, alteori. S-a resimţit în general o oarecare „luptă cu materia". (Desigur timpul de pregătire a fost prea scurt, insuficient. Dar importanţa evenimentului ar fi trebuit să-i oblige pe interpreţi la un efort suplimentar). Lipsurile semnalate n-au putut însă să umbrească bucuria cunoaşterii acestei capodopere a muzicii. Şi dacă în acest prim contact cu ea n-ar fi existat decît un singur moment atît de reuşit cum a fost, de pildă, grandioasa fugă nr. 8, cuprinsă cu mult elan într-o singură linie ascendentă (dar n-a fost singurul !), şi tot ar fi fost suficient ca cei prezenţi să-şi poată făuri o imagine justă despre adevăratul spirit al lucrării.

„Damnaţiunea lui Faust" de Berlioz

În cursul lunii octombrie Orchestra simfonică a Cinematografiei condusă de Constantin Bugeanu, în colaborare cu corul Filarmonicii, a mai avut încă o manifestare care a atras auditoriul într-un număr neobişnuit de mare : concertul de deschidere a Universităţii muzicale pentru studenţi (sala mare a Palatului R.P.R.). Acesta a cuprins „Damnaţiunea lui Faust" de Berlioz. Lucrarea, prin caracterul ei programatic, captivează atenţia celor mai puţin iniţiaţi în muzică, ajutîndu-i să pătrundă mai uşor în domeniul simfonismului. Pentru Constantin Bugeanu prezentarea „Damnaţiunii lui Faust" a însemnat repetarea realizării din stagiunea trecută în fruntea orchestrei simfonice a Filarmonicii de stat „George Enescu". Pentru orchestra Cinematografiei a însemnat însă o sarcină nouă, complexă şi atrăgătoare, care a apelat cu un efect binefăcător la resursele de îndemînare instrumentală ale instrumentiştilor. Interpretării bine gîndite şi bogat colorate, i-am fi cerut totuşi pe alocuri mai mult avînt şi pasiune romantică, de pildă un „Marş al lui Rakoczy" mult mai puţin aşezat şi sobru, mult mai impetuos şi strălucitor. Grupul de solişti a cuprins, pe lîngă cunoscuţii solişti ai Filarmonicii (Ion Piso — un Faust tineresc, romantic, foarte bine servit de accentele eroico-dramatice ale glasului său — şi Marius Rintzler — un Mefisto excelent atît pe plan vocal, cît şi în ceea ce priveşte perspicacitatea în conceperea personajului de o ironie perfidă —), şi doi studenţi ai conservatorului „Ciprian Porumbescu", soprana Cornelia Angelescu — o Margaretă suavă — şi basul Mihai Panghe în rolul lui Brander. Cei doi tineri cîntăreţi au dovedit un remarcabil simţ al stilului şi o suficientă maturitate pentru a se putea încadra într-un asemenea ansamblu mare.

ALTE MANIFESTĂRI MUZICALE LA T.O.B.

Opera „Orfeu"

Montarea operei „Orfeu" oferă prilejul unui contact mai direct şi complex (în raport cu audiţia pe discuri sau în concert) cu prima operă „de reformă" a lui Gluck, reformă de însemnătate epocală în istoria genului.

Scrisă în 1762, opera „Orfeu" împreună cu celelalte opere ale „perioadei italiene" din creaţia lui Gluck („Alcesta" 1767 ; „Paris şi Atena" — 1770) exprimă principiile reformei sale, care reprezintă după cum spune R. Rolland"... gîndirea unui întreg secol, fiind

preparată, anunțată și așteptată timp de 20 de ani de enciclopediști".

Avînd ca izvoare opera seria italiană, opera comică franceză și cîntecul popular german, creațiile lui Gluck reflectă spiritul iluminiștilor francezi din secolul al XVIII-lea care preconizau în artă reliefarea adevărului și naturalului vieții prin mijloacele poetico-muzicale cele mai simple, mai directe și mai expresive.

Reforma lui Gluck a solicitat în primul rînd un text poetic de valoare (realizate în majoritatea operelor de Raniero da Calzabigi, scriitor talentat, care a sugerat compozitorului ideea unei reforme muzical-dramatice) folosind, ca model tragedia clasică elină. Pentru a-l evidenția, Gluck oferă vocii umane, în locul ariilor da capo cu lungile lor riturnele, cu intermediile și coloraturile la modă, o linie melodică sobră în stil declamatoriu și o formă liberă. Corurile nu mai sînt introduse în mod formal, la sfîrșitul fiecărui act, ci apar doar în acele momente ale operei în care le solicită conflictul dramatic. Orchestra capătă o deosebită importanță. Ea devine, dintr-un simplu acompaniator, un personaj care comentează și continuă acțiunea dramatică, subliniind situațiile și caracteristicile psihologice ale eroilor.

Scenele de balet fac și ele parte din acțiune. Dansul pierde, poate, din strălucirea și exuberanța întîlnită la Rameau de pildă, în operele sale, dar cîștigă o participare activă în desfășurarea acțiunii și o importanță mare în crearea atmosferei. În țara noastră prima audiție a operei „Orfeu" este legată de scena Operei Romîne din Cluj (30 octombrie 1928). În București lucrarea a fost prezentată sub formă de concert de către corul și orchestra Filarmonicii de Stat „G. Enescu" cu soliști ai T.O.B. în ianuarie 1961.

Pe scena teatrului nostru de operă, realizatorii spectacolului „Orfeu" s-au străduit să evidențieze aceste caracteristici de concepție și stil ale operei lui Gluck, reușind în bună măsură. Textul lui Calzabigi, care reînvie vechea legendă despre dragostea și fidelitatea bardului Orfeu pentru soția sa Euridice, este tradus în romînește de Eugen Gropșeanu. Traducerea folosește o formulare liberă, nestrînsă în vreo formă de versificație, un limbaj curgător, îngrijit, propriu desfășurării cîntecului.

Cele trei acte ale operei, împărțite în cinci tablouri, sînt susținute (bineînțeles în afara scenelor de balet și a momentelor corale) de trei personaje: Orfeu (care se află tot timpul în scenă), Euridice (care apare abia în cel de-al doilea tablou al actului al doilea) și zeul Amor, — (cu trei apariții episodice) toate reclamînd interpretări feminine.

Maria Șindilaru și Elena Cernei în opera „Orfeu"

Conceput inițial pentru vocea de sopranist și transpus apoi pentru cea de tenor, rolul lui Orfeu — conform unei tradiții ce ține de memorabila interpretare a celebrei altiste franceze Pauline Viardot în spectacolele conduse la Paris, în 1859 de Hector Berlioz — revine unei voci feminine grave (mezzo-soprană sau altistă). Amploarea rolului — sub aspectul permanentei prezențe în scenă, complexitatea țesăturii melodice și intensitatea sentimentelor ce trebuiesc exprimate, pune interpretului probleme extrem de serioase.

Elena Cernei — titulara rolului — le-a rezolvat cu remarcabilă pătrundere. Experiența muzicii de cameră, acumulată la Filarmonica, au ajutat-o să înțeleagă și să poată reda în stil un gen de operă mai puțin familiar majorității soliștilor noștri. Prestanța interpretei, dublată de o concepție realistă asupra rolului (am avut în față un Orfeu care trăiește și se zbuciumă) ne-a impresionat. Se poate afirma că în „Orfeu" Elena Cernei a realizat una dintre creațiile sale de ținută.

În rolul Euridicei, Maria Șindilaru, dotată cu o voce frumoasă și cu o ușurință tehnică remarcabilă, nu ne-a satisfăcut pe deplin din punct de vedere al trăirii emoționale .Cu deosebire în actul III (tabloul I „ieșirea din infern" zbuciumul eroinei care merge pînă la dorința de a rămîne mai degrabă pe tărîmul morții decît să revină la viață, lipsită de dragostea lui Orfeu — a fost palid reliefat. De acea emoție de un adînc tragism această scenă a fost sărăcită.

Iolanda Mărculescu, în cele trei scurte apariții ale zeului Amor, ne-a oferit încă o dată o interpretare foarte muzicală.

În economia spectacolului un rol amplu revine corului și mai ales ansamblului de balet. Importanța scenelor dansante a determinat probabil alegerea, în munca de regie, a unui maestru coregraf, în persoana lui Oleg Danovski. Acesta a găsit soluții interesante pentru multe din momentele principale ale desfășurării scenice. Subliniem tabloul I al primului act (la mormîntul Euridicei) pentru realizarea atmosferei sobre (mișcarea extrem de limitată, participarea, vie, activă, a corului, plasat în fundul scenei) și tabloul II al actului al doilea (Tărîmul umbrelor fericite) scenă coregrafică de mare amploare, sugerînd peisajul liniștit al cîmpiilor Elizee. Deși foarte ferm executat din punct de vedere coregrafic, tabloul I al aceluiași act (Intrarea în infern) ni s-a părut puțin prea încărcat și lipsit de fantezie.

Ne-am amintit prea mult, urmărind această scenă, de baletul din Faust (Noaptea Walpurgiei) deși muzica impune o cu totul altă atmosferă. De ce această șablonizare ? Există oare o singură modalitate de a oglindi coregrafic infernul ?

Roland Laub (semnatarul decorurilor) și Ofelia Tutoveanu (a costumelor) au creat de-a lungul celor 3 acte ale operei, cadre scenice nu numai decorative, dar chiar ingenioase. Cu puține elemente (un voal în fața scenei, o coloană, un fundal pictat) dar cu un amplu joc de lumină, sînt realizate efecte sugestive.

Remarcăm decorul actului II (tabloul I) în care, din jocul de lumini și umbre, ne apare proiectată imaginea fioroasă a Cerberului și cel al tabloului II (din același act) cu lumina albastră ce cade peste costumele albe ale cerului, filtrată de un voal subțire. Am avea o singură rezervă ce se referă la tabloul ieșirii din infern unde decorul înfățișează un desen (în formă de ... ureche ?) al cărui sens nu-l descifrăm.

Conducerii muzicale (Mihail Brediceanu) și maestrului de cor (Stelian Olariu) le revine meritul unei execuții în general îngrijite. Nu ne putem opri totuși de a face cîteva constatări. Ele se referă în special la execuția orchestrei. Aceasta cîntă în unele locuri foarte tare (în scena finală a tabloului I — act I, în care Orfeu își exprimă hotărîrea de a pleca spre malurile Styxului pentru a-și salva soția — Elena Cernei, folosind mult registrul grav, într-o țesătură muzicală grea, cu inflexiuni dificile și ambitus mare este silită să forțeze și totuși rămîne acoperită de orchestră). Am dori de asemenea mai puține decalaje

între scenă şi orchestră, mai multă precizie şi finețe în execuția unor figurații melodico-ritmice, de pildă cea care însoțește trio-ul vocal Orfeu — Euridice — Amor — din tabloul final. Lipsurile semnalate — dintre care multe țin de emoțiile premierei — pot fi remediate şi astfel calitatea artistică a spectacolului poate deveni simțitor îmbunătățită.

Debuturi

În dorința de a răspunde unui repertoriu multilateral şi de anvergură, conducerea T.O.B. a înțeles să completeze cadrele soliştilor săi cu trei valoroşi tenori (în acest sector se simțea lipsa unor forțe proaspete). Unul dintre noii angajați ai primei scene lirice din țară este tenorul Ion Piso artist valoros şi cu multă experiență. Ceilalți doi, Ion Buzea şi Cornel Fînățeanu — provenind de la teatrul de operă din Cluj, s-au afirmat în repetate rînduri atît pe scenele lirice din țară cît şi în concursurile internaționale. În rolurile interpretate pînă acum, toți au dovedit talent, seriozitate şi forță de muncă, calități ce le asigură largi posibilități de dezvoltare.

Am avut ocazia să-l urmărim pe Cornel Fînățeanu în „Traviata" de Verdi (în rolul lui Alfred Germont) şi în „Evghenii Oneghin", de P. I. Ceaikovski (în rolul lui Lenski). În ambele roluri am admirat calitatea vocii, timbrul plăcut, strălucirea registrului acut şi frumusețea nuanțărilor. Dacă în primul act al operei „Traviata" a fost mai reținut şi poate mai stingherit (vizibil datorită emoției) în actele următoare — începînd în deosebi de la actul III — am putut constata o relaxare. Aceasta a dus la trăirea mai veridică a rolului (foarte bine scena în care o jignește pe Violeta la balul Florei Bervoix) şi la o dezinvoltură vocală pe măsura posibilităților sale.

Mai interesantă încă a fost realizarea rolului lui Lenski. Chiar dacă aci, sub aspect actoricesc, nu ne-a satisfăcut pe deplin, realizarea vocală s-a distins prin acurateța şi sensibilitatea interpretării. De asemenea nu am mai observat acele emisii nazale din registrul mediu, nici tremolo-ul, uneori exagerat.

În ambele spectacole, a fost meritorie contribuția lui Ladislau Konya (Georges Germont şi Evghenii Oneghin) pentru forța dramatică dată personajelor, pentru bunul gust muzical, pentru glasul amplu şi tehnica sigură.

Partenerele feminine (Lella Cincu — Violeta şi Maria Crişan — Tatiana) au satisfăcut de această dată exigențele rolurilor respective.

Unul dintre evenimentele de seamă ale perioadei pe care o analizăm a fost repunerea pe afiş, după o pauză îndelungată, a izbutitului spectacol alcătuit din trei creații romînești de prestigiu : baletele „La piață" de Mihail Jora şi „Priculiciul" de Zeno Vancea şi opera „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu.

Distribuția tabloului coregrafic într-un act „La piață" a reunit nume de frunte ale artei coregrafice interpretative romînești : Valentina Massini (Chiva), Stere Popescu (Plutonierul) Gabriela Danovschi (logodnica) Eugen Mărcui (Bețivul) Anatol Dumitrescu şi Ştefan Ionescu (doi lăutari) ş.a., care s-au impus printr-o interpretare vie, convingătoare.

În execuția orchestrei (dirijor C. Trăilescu) — cam greoaie şi lipsită de nervul şi nota spirituală cerută de partitură — s-a resimțit intrarea în spectacol cu un număr insuficient de repetiții, ceea ce a dat loc la unele inexactități şi la momente de decalaj.

Cele trei tablouri ale baletului „Priculiciul" s-au bucurat din punct de vedere muzical de o interpretare mai îngrijită, realizată sub conducerea dirijorului C. Petrovici. Am apreciat şi aci arta Valentinei Massini (Floarea, frumoasa satului) şi a lui Stere Popescu (Sidonius, cîrciumarul satului şi Priculiciul) care au îmbinat măestria coregrafică cu talentul scenic, ilustrînd trăsăturile de caracter ale personajelor, aparițiile Clarei Volini /Sidonia vrăjitoarea/ ale lui Ion Alexe (țiganul ursar Danciu), Gh. Constantinescu (Pătru, iubitul Floarei) ş. a.

Ansamblul din opera Orfeu

Eliminarea muzicii de legătură între cele trei tablouri (existentă în partitură, dar omisă în spectacol din necesitățile de timp) rupe însă unitatea desfăşurării ca şi legătura spectacolului cu scena.

Am fi bucuroşi s-o vedem reintrodusă.

Cu opera „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu, după piesa cu acelaşi nume de I. L. Caragiale îşi face reintrarea cea mai valoroasă realizare a teatrului muzical romînesc. Exprimîndu-ne nedumerirea pentru absența ei atît de îndelungată, ne mărturisim totodată bucuria de a o revedea pe afişele operei, bucurie manifestată şi de publicul larg care a asistat la această premieră. Trebuie afirmate din nou izbutitele interpretări realizate de cîțiva dintre soliştii noştri de seamă. În primul rînd citățm numele lui Valentin Teodorian — un Rică Venturiano de cea mai autentică speță care s-ar fi putut afirma cu succes şi pe scena unui teatru de proză — şi al Magdei Ianculescu (Zița) — adorabilă sub chipul tinerei mahalageoaice sentimentale.

Constantin Gabor (în rolul lui Jupîn Dumitrache zis Titircă inimă rea) şi-a completat eroul (incult, vanitos, naiv şi ... încornorat, cu toată grija sa pentru „onoarea de familist") cu multă inteligență şi simț al umorului.

În celelalte roluri Zoe Dragotescu (coana Veta), Valentin Loghin (Nae Ipingescu), George Mircea (Chiriac), Iulia Buciuceanu-Constantin (Spiridon) au adus contribuții prețioase la reuşita acestui savuros spectacol.

O mențiune specială se cuvine dirijorului M. Brediceanu, care a impus orchestrei — ce deține în această operă un rol esențial, fiind suportul acțiunii muzical-dramatice pe care o comentează printr-o instrumentație plină de culoare — o interpretare îngrijită şi în stilul cerut.

MUZICA DE CAMERĂ

Luna octombrie, care a marcat deschiderea stagiunii actuale, a adus în prim plan manifestări puternic dominate de prezența în program a vechilor maeştri. Este o tendință vizibilă mai ales în ultimele două stagiuni, dar care în perioada recentă a atins un punct culminant, prin frecvența concertelor date. Nu poate fi decît îmbucurător curentul de reîmprospătare a repertoriului, prea îndelungată vreme limitat la epoca romantică. Am dori însă în lunile viitoare o tendință asemănătoare şi în direcția îmbogățirii programelor cu noi piese de compozitori contemporani, romîni şi străini.

Trebuie menționat că predominarea muzicii preclasice a fost favorizată şi de concertele unor oaspeți de peste hotare a căror prezență a însemnat adevărate evenimente muzicale.

„ORCHESTRA DE CAMERĂ"

Deşi constituirea ei este de dată recentă, Orchestra de cameră a arătat certe calităţi şi îndreptăţeşte — datorită tinereţii componenţilor ei — mari speranţe. Intitulată „Concert de muzică preclasică" manifestarea s-a bucurat de aportul unor soliști valoroşi ca şi de contribuţia solistică a dirijorului Alexandru Şumski (la clavecin) .

Vivaldi, Tartini, Scarlatti sînt nume de compozitori ale căror opere le puteam întîlni destul de rar pînă acum în sălile de concert, în special într-o versiune orchestră. Suportul orchestral a amplificat şi dramatismul minunatelor arii pentru soprană de Purcell, puternic evidenţiat în tălmăcirea Emiliei Petrescu.

Specificul unei astfel de formaţii este perfect adecvat stilului lucrărilor concertante preclasice, în care solistul nu apare încă într-o opoziţie netă cu ceilalţi instrumentişti, ci numai într-un relief mai pronunţat. Alexandru Şumski a vegheat la respectarea acestei particularităţi în primul rînd cu prilejul propriilor sale apariţii solistice, mai ales în *Concerto grosso nr. 2 în do minor* de Alessandro Scarlatti pe care l-a redat (în primă audiţie) într-un spirit autentic. Trebuie remarcată realizarea lui Vladimir Orlov în *Concertul pentru violoncel* de Tartini executat cu multă acurateţă tot în primă audiţie (îi sugerăm reluarea lui şi într-un concert simfonic). Orchestra trebuie să lucreze intens pentru obţinerea unor nuanţe cît mai bogate, pentru depăşirea stadiului de omogenizare. Trebuie de asemenea ca în viitor formaţia să-şi lărgească repertoriul în sensul abordării unor cît mai variate procedee, căci numai astfel va progresa şi pe linia potenţierii vocilor.

În acelaşi concert, foarte substanţial de altfel, am avut şi satisfacţia de a audia un mănunchi dintre cele mai frumoase coruri ale polifoniştilor din epoca Renaşterii în interpretarea corului de cameră dirijat de Marin Constantin. Corul a ajuns la un înalt grad de cizelare, arătînd o mare siguranţă (programul a fost cîntat pe din afară) şi maleabilitate. Deşi tematica versurilor a fost axată exclusiv pe elementul liric diversitatea stilului compozitorilor a ţinut mereu treaz interesul auditorilor. Atît corul de cameră cît şi orchestra constituie iniţiative preţioase care vor duce fără îndoială — dacă vor fi sprijinite — la o înviorare a vieţii noastre de concert, împlinind multe din năzuinţele iubitorilor muzicii.

Un concert dedicat în totalitate muzicii lui Mozart a reunit în sala mică a Palatului R.P.R. cîţiva dintre soliştii noştri de frunte. Fără îndoială, au existat momente reuşite — *Rondo* din *Sonata în re major* şi *Marşul turc,* în execuţia pianistului Corneliu Gheorghiu, *Tempo din minuetto* din *Sonata în mi minor pentru pian şi vioară* interpretată de Daniel Podlovski şi Suzana Szöreny, aria din opera *Nunta lui Figaro,* cîntată de Marius Rintzler, duetul din opera Don Juan (Magda Ianculescu — Ladislau Konya) şi mai ales *Serenada lui Don Juan* în interpretarea lui Ladislau Konya.

Programul a părut însă mai mult o „antologie" a lucrărilor mozartiene de care dispunea repertoriul fiecărui interpret şi nu atît o selecţie care să reflecte cele mai înalte posibilităţi ale soliştilor.

Numeroase lucrări de Mozart a cuprins şi recitalul din sala Dalles susţinut de Dorina Rădulescu — soprană şi Octav Enigărescu. Ultimul s-a distins ca un artist multilateral, posesor al unei excepţionale game de resurse expresive, pe care îndeosebi în ariile mozartiene a ştiut să şi le pună în valoare. Vocea sa amplă şi frumos timbrată a fost dublată de calităţi actoriceşti, deopotrivă remarcate în piesele clasice cît şi în ariile de operă italiană.

O revelaţie a fost tînăra sa parteneră la duetele din operele lui Mozart, Dorina Rădulescu, care s-a arătat într-un progres substanţial faţă de ultima apariţie. În ariile din *Nunta lui Figaro* şi din *Boema* cît şi în liedurile de compozitori romîni (Brediceanu, Alessandrescu) a arătat o mare sensibilitate, siguranţă în intonaţie şi unele „filaje" executate îngrijit, de care însă nu trebuie să abuzeze. Dorina Rădulescu deşi nu dispune de un volum mare, dacă-şi va dezvolta registrul acut, unde are posibilităţi frumoase, se va consacra ca o interpretă de certă valoare.

În sfîrşit, muzica lui Mozart în expresia ei cea mai juvenilă am întîlnit-o în recitalul de clavecin al tînărului Mihai Rădulescu. *Sonata facile* i-a prilejuit etalarea uşurinţei sale pe care i-am admirat-o apoi şi în *Sonata în re major* de Haydn. Ne încîntă mai ales degetaţia sa pianistică, tuşeul care vădeşte o bună şcoală, anunţînd de pe acum un virtuoz.

Deşi nu a ajuns la deplina maturitate interpretativă, seriozitatea cu care abordează piesele impune. Tempo-ul mai moderat în care a executat concertele de Tellemann şi Bach a confirmat eliminarea tendinţei de superficialitate. Totuşi, părţile lente au avut întrucîtva de suferit de pe urma unei construcţii puţin diluate, lipsită de puncte culminante.

Ciclul de lieduri *„La vînătoare"* pe versuri de Topîrceanu al compozitorului Wilhelm Berger a dezvăluit, în interpretarea baritonului Nicolae Gafton, unele caracteristici deosebit de interesante. Nu este vorba de o simplă succesiune de miniaturi — cum s-ar putea crede — ci de un mod de organizare arhitecturală care în ansamblul lui lasă să se întrevadă principiile sonatei.

De remarcat varietatea mijloacelor — deosebit de sugestive — pe care le utilizează compozitorul, atît cele pianistice, menite să creeze „decorul", după cum se intitulează şi prima dintre piese, cît şi cele vocale care contribuie la închegarea unei lucrări plină de spiritualitate A fost de altfel şi partea cea mai apreciată a recitalului susţinut de Nicolae Gafton care a mai interpretat şi 5 Sonete pe versuri de Shakespeare de Kabalevski.

În cadrul aceluiaşi recital, Elena Dima-Toroiman ne-a oferit o adevărată demonstraţie de bel-canto în liedurile de Diamandi Gheciu, Rahmaniov, Glier cît şi în ariile de Ceaikovski. Vocea cîntăreţei este prin excelenţă „operistică", de o amploare puţin obişnuită şi de bună calitate. Îi recomandăm însă ca, mai ales în lieduri, să înlăture tentaţia unei execuţii întrucîtva exterioare şi să acorde o atenţie şi mai mare sublinierii semnificaţiilor textului.

Ultimul concert simfonic al lunii, prezentat de orchestra de studio, dirijată de Ludovic Baci, a cuprins un program neunitar: Rapsodia I moldovenească de Achim Stoia (în primă audiţie), arii din opere de Glück cîntate de mezosoprana Iulia Buciuceanu şi de baritonul Octav Enigărescu, Concertul în Do major pentru orgă şi orchestră de Joseph Haydn (solist: Helmut Plattner) şi Divertismentul nr. 17 în Re major (K. V. 334) de Mozart.

Momentele cele mai bune pentru orchestră au fost acompaniamentele, în mod special susţinerea expresivă şi în stil a ariilor de Glück. Prezentarea Rapsodiei de Stoia nu s-a bucurat de suficient nerv şi culoare.

Dintre soliști, Helmut Plattner a fost perfect stăpîn pe partida solistică a concertului de Haydn, cu o sonoritate cu totul aparte, „clavecinistică", necesitînd o tehnică mai mobilă, mai „perlată", decît cea cu care ne-au obişnuit concertele preclasice şi, în consecinţă, apelînd la o registrare transparentă, aerată, luminoasă. Iulia Buciuceanu, în cele două arii din „Orfeu", a dat dovadă de muzicalitate şi frumoase calităţi vocale (deşi cu o coloratură puţin greoaie), dar dicţiunea ei — o condiţie „sine qua non" la Glück — a fost aproape de neînţeles. În schimb Octav Enigărescu a reuşit să ne convingă, prin cîntul său expresiv, de măreţia şi eroismul lui Agamemnon în aria din „Iphigenia in Aulida".

Bilanţul activităţii acestui ansamblu de frunte în prima lună a stagiunii nu se prezintă într-un mod atît de favorabil, cît ar putea şi ar trebui să fie.

Concert educativ: Poeţii renaşterii franceze şi muzica inspirată de ei

Căutînd noi forme de atragere spre muzică a unui public larg şi de educare „în adîncime" a celui mai de mult iniţiat, socotim ca deosebit de interesante noile concerte-lecţie ale Filarmonicii „George Enescu, grupate în ciclul de o factură complexă: „Muzica-poezia-pictura". Incercarea marchează fără îndoială un progres în conceperea şi aplicarea metodelor educative, dovedeşte o mai mare perspicacitate şi elasticitate din partea acelora care au răspunderea uneia dintre cele mai importante sectoare ale vieţii muzicale. Dacă unele forme anterioare, pretins „accesibile", subestimau într-o oarecare măsură capacitatea de înţelegere a publicului, credem că un apel mai intes la cultura generală a auditorului, discutarea multilaterală şi la înalt nivel a fenomenului artistic, vor constitui pe viitor, chezăşia sigură a captării interesului. Ceea ce trebuie subliniat de asemenea ca o noutate în acest ciclu este „exemplificarea" bogată, unitară ca tematică, structurată pe dimensiunile unui veritabil concert.

Faptul că noul tip de concert-lecţie satisface în chip armonios atît exigenţele profesionale ale unei bune conferinţe cît şi pe acelea ale unei competiţii de atentă ţinută artistică şi interpretativă s-a reliefat din plin cu prilejul înscrierii în program a temei: „Poeţii Renaşterii franceze şi muzica inspirată de ei".

Mai întîi aportul conferenţiarilor: Un amplu şi atrăgător tablou al momentului literar, prins în cadrele sale social-politice, cu contribuţia diferitelor personalităţi poetice (Ronsard, Marot, Charles d'Orléans, Villon) cu tendinţele şi fluctuaţiile gustului epocii a fost prezentat de prof. Zoe Dumitrescu Buşulenga. Temeinica posedare a materialului faptic — poate nu îndeajuns de selectat şi sistematizat — a fost împlinit de reuşita evocării atmosferei specifice în care savoarea limbii şi sonoritatea aparte a versului au reţinut cu deosebire atenţia.

Anticipat în unele idei principale ale cuvîntului său (incursiuni fireşti şi obligatorii pentru cel ce urmăreşte liniile directoare ale unei arte al cărei ideal l-a constituit contopirea versului cu cîntul), compozitorul Diamandi Gheciu a adîncit caracteristicile propriu-zis muzicale ale chanson-ului polifonic. Rădăcinile istorice, legătura nu doar cu poezia ci şi cu viaţa de toate zilele ale muzicii Renaşterii franceze, sînt trăsăturile la care s-a referit adesea vorbitorul. Ele au dat naştere unui stil spiritual de mare simplitate şi vivacitate, ce conferea creaţiei acestor compozitori — cum arăta Diamandi Gheciu — „o popularitate asemănătoare muzicii uşoare de astăzi". Tocmai în aceasta constă deosebirea esenţială — pe care am fi dorit-o precizată — dintre arta corală franceză şi celelalte culturi muzicale ale epocii, în special cea flamandă şi italiană, cu producţiunile lor de un caracter mai elaborat, intrinsesc polifonic şi deci de un profesionalism mai accentuat.

Prima parte a „ilustraţiei muzicale" propriu-zise a cuprins creaţiile corale contemporane cu poeţii „Pleiadei", iar cea de a doua, lucrări, de tipul melodiei şi baladei pentru voce şi pian, inspirate compozitorilor moderni de versurile aceloraşi poeţi.

Am avut plăcuta surpriză să constatăm înaltul nivel interpretativ pe care îl posedă formaţia corală „Madrigal" condusă de Marin Constantin — formaţie ce se manifesta în ciuda tinereţii sale — cu tot mai multă autoritate în viaţa noastră de concert.

Exigenţe sporite ale ansamblului de cameră redus numericeşte, au impus membrilor acestuia o execuţie îngrijită sub raportul intonaţiei, omogenităţii timbrale şi a atacului, fapt care a contribuit din plin la evidenţierea sonorităţilor transparente ale pieselor. „Languir me fais" pe versurile lui Clément Marot (cărora li s-a adresat şi Enescu) de Claude de Sermisy părea să facă excepţie, prin factura sa mai intens polifonică, de la stilul preferat de compozitorii epocii; Pierre Bonnet, Claude Goudimel, Guillaumme Costeley, Plançon au ilustrat în schimb cu elocvenţă puritatea melodică şi simplicitatea armonică a muzicii (programul a cuprins lucrarea clasică din acest punct de vedere a lui Costeley: „Mignon allons voir si la rose"), trăsături ce par a conveni, în primul rînd şi tineri formaţii de cameră.

Emilia Petrescu a prezentat cu o deosebită grijă a stilului Trei cîntece pe versuri de Charles d'Orléans de Claude Debussy şi două melodii de Maurice Ravel pe versuri de Marot şi Ronsard.

În interpretarea expresivă a Marthei Kesler am ascultat două balade de Mariam Marbé pe versuri de Clément Marot — piese de atmosferă, ce tind cu succes spre reliefarea conţinutului ironic al versurilor.

Nicolae Gafton, în Baladele lui Claude Debusey, după Fr. Villon a depăşit uneori expresia echilibrată printr-o îngroşare retorică a elementului declamatoriu, nedorită în contextul muzicii debussyste.

Versiunea indiscutabil personală, pe care Ion Piso o impune în redarea cîntecelor pe versuri ale Clément Marot — cu atît mai meritorie dacă ţinem de tradiţii împămîntenite în acest sens — se caracterizează prin căldură şi generozitate, subliniind mai mult spiritul melodic al cîntecelor decît elementul recitativ al acestora.

Corul coloniei romîne din Viena la Bucureşti

Corul coloniei romîne din Viena se poate mîndri cu tradiţii ce întrec o jumătate de veac. Încă de la înfiinţarea sa, în anul 1906, a beneficiat de preţioasa îndrumare a lui George Dima, chemat special de la Braşov în vederea înjghebării celei dintîi formaţii romîneşti din capitala Austriei. Soarta sa se va lega de aci înainte de muzicienii romîni care activau sau îşi făceau studiile la Viena: Viorica Ursuleac, Ion Scărlătescu, pentru ca în anul 1919 să cunoască un nou avînt sub conducerea compozitorilor Marţian Negrea şi Zeno Vancea. După o perioadă de stagnare a activităţii, în anul 1959 corul se reorganizează în urma străduinţilor profesoarei Maria Wölfe-Pavel. În prezent, corul numără 36 de membri, conducerea sa fiind încredinţată tînărului dirijor Ernst Jankowitsch.

Un punct pozitiv în activitatea corului îl constituie prezentarea unor programe de cîntece romîneşti — în concerte publice şi la televiziunea austriacă. Pe aceeaşi linie se înscrie şi actualul turneu, început în cîteva oraşe austriace şi continuat în ţara noastră — la Sibiu, Braşov şi Bucureşti.

Programul prezentat cu acest prilej a cuprins, în prima sa parte, prelucrări de muzică populară ale compozitorilor noştri iar în partea a doua piese corale austriece de mare popularitate, dintre care unele aparţinînd autorilor clasici.

De-a lungul concertului prezentat la Bucureşti (sala Dalles), ansamblul a relevat, ca principale calităţi, o execuţie disciplinată şi grijă pentru acurateţea intonaţiei. Muzicalitatea dirijorului Ernst Jankowitsch s-a evidenţiat nu numai în lucrări de factură exclusiv armonică (*Bobocele şi inele* de Ion Vidu şi *La fîntînă* de Augustin Bena) ci şi în intuirea unor particularităţi modale ale melodiei (*Frunză verde iarbă neagră* de Constantin Baciu), a stilului rubato (*Zău, zău* de D. G. Kiriac) şi a ritmicii vii de joc *Frunză verde d'alior* de Constantin Baciu).

Din sînul formaţiei s-au desprins solişti cu frumoase calităţi vocale: soprana Johanna Schneider cu o voce de volum mic, adecvată însă momentelor lirice, Hanna Kindler, avînd un glas mai vibrant şi pătrunzător cu inflexiuni dramatice, baritonul Helmut Seufert, cu timbrul cald şi alura generoasă a cîntului său, care a cucerit aprecierile publicului şi datorită interpretării nuanţate, uneori pătrunse de umor.

În interpretarea părţii a doua a programului, oaspeţii au dovenit familiarizarea cu îndelungata practică corală de amatori, devenită tradiţională în Austria.

Specificul alcătuirii programului, străduinţa unei bune părţi a membrilor ansamblului de a-şi însuşi limba romînă şi chiar atenţia deosebită acordată prezentării exterioare (costumele populare romîneşti şi austriece) conferă acestei manifestări artistice expresia prieteniei între cele două popoare.

GHEORGHE FIRCA

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Cuprinsul

Pag.

Înalta prețuire a științei, artei și culturii . . . 1

Cuvîntul tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej . . . 1

PUNCTE DE VEDERE

Pascal Bentoiu
Accesibilitatea în muzică 3

Alfred Hoffman
Interpreții și muzica românească 5

Paul Constantinescu 10

Funeraliile compozitorului Paul Constantinescu 11

Grigore Bărgăuanu
Dinu Lipatti interpret 12

150 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI GIUSEPPE VERDI

Diamandi Gheciu
Un creator de strălucită popularitate 21

★

Vasile Tomescu
Zile festive berlineze 27

Octavian L. Cosma și Florin Eftimescu
Toamnă varșoviană — 1963 29

★

Aniversarea operei maghiare de stat din Cluj 32

MUZICA ROMINEASCĂ ÎN SĂLILE DE CONCERT

Liliana Firca, R. Aldulescu
Muzică simfonică 33

W. Berger
Muzică de cameră 35

D. B., Doru Popovici
Muzică corală 37

★

Tipărituri ale Editurii muzicale 39

J.-V.P.
Nicolae Herlea 40

★

Iosif Conta la Copenhaga 41

★

Viața muzicală 42

Gheorghe Firca
Concert educativ : Poeții renașterii franceze și muzica inspirată de ei ; Corul coloniei române din Viena la București (coperta III)

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

APARE LUNAR

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1964.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de lei 5.

Telefon : 15.21.19 și 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion 16 Februarie.

I.P.I. — c. 378

42.416

Lei 5

MUZICA ANUL XIV Nr. 2 FEBRUARIE 1964

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

VASILE TOMESCU

Profiluri de creatori
PAUL CONSTANTINESCU

Împletirea strînsă a propriilor sentimente şi aspiraţii cu cele ale poporului a constituit, după modelul strălucit al artei lui George Enescu, trăsătura de bază a creaţiei celor mai de seamă muzicieni care, cu decenii în urmă, au purces prin munca şi talentul lor la afirmarea pe o treaptă modernă a muzicii romîneşti.

După contribuţia adusă către începutul veacului, prin culegerea şi prelucrarea într-un autentic spirit ştiinţific şi artistic a melodiilor populare, de muzicieni din generaţiile lui D. G. Kiriac, Gheorghe Cucu, Tiberiu Brediceanu, — compozitori ca Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Theodor Rogalski au continuat pe un plan inovator calea deschisă de antecesori. Deslusind în vîltoarea orientărilor artistice contradictorii ale vremii apa vie a orientării realiste, căutînd mereu mai îndrăzneţ şi pătrunzător spre izvorul proaspăt şi fecund al melodiei folclorice, aceşti compozitori în frunte cu Enescu au însemnat pentru generaţiile următoare un îndemn, o cutezătoare experienţă.

Şi — aşa cum a confirmat-o însăşi dezvoltarea lor creatoare — înflorirea fiecărei individualităţi artistice a avut loc în măsura în care aceasta a ştiut să valorifice tradiţiile realiste ale muzicii, să-şi îndrepte preocupările spre exprimarea veridică şi inedită a vieţii, să meargă pe acelaşi drum — mai departe.

„Cu ani şi ani înainte de Republică — arăta într-un articol [1]) Paul Constantinescu — am compus lucrări ca: trei caricaturi „Din cătănie", „Burlesca", comedia muzicală „O noapte furtunoasă" în care am voit să satirizez cu mijloace muzicale ipocrizia, imoralitatea, prostia, ignoranţa, servilismul ce caracterizau societatea de atunci. Tot în acea vreme am compus însă şi coruri pe melodii şi versuri populare, muzica pentru filmul „Ţara Moţilor" în care am cîntat frumuseţea sufletească a omului simplu, puritatea simţirii sale"...

Iată profesiunea de credinţă a artei sale în perioada dinainte de eliberarea ţării. Prin consecvenţa pilduitoare cu care s-a străduit să dea viaţă acestor obiective, prin vigoarea şi forţa emoţională a muzicii, prin ascuţitul realism critic, prin semeaţa căutare a noului, creaţia de tinereţe a compozitorului Paul Constantinescu s-a afirmat ca una dintre valorile de prim ordin ale muzicii noastre în perioada dintre cele două războaie mondiale.

★

Ucenicia muzicală şi-a făcut-o la Conservatorul din Bucureşti, într-o vreme cînd atît pe frontul creaţiei cît şi pe cel al învăţămîntului muzical, tendinţele înaintate ale artei naţionale aveau de înfruntat gustul cosmopolit al publicului snob ca şi preocuparea prea subţire şi sporadică a oficialităţii faţă de problemele culturii autohtone. Ca discipol al clasei de contrapunct şi fugă şi de compoziţie (1931) a lui Mihail Jora şi al clasei de folclor a lui George Breazul el şi-a însuşit temeinic meşteşugul compoziţiei şi a cunoscut în profunzime comorile creaţiei populare. Studiul perseverent al experienţei muzicienilor în ce priveşte dezvoltarea resurselor melosului folcloric i-a asigurat o puternică temelie, îngăduindu-i ca încă de la primele lucrări să scruteze mai departe de zonele dialectale, către orizontul larg şi unitar al muzicii poporului nostru. Convins că fenomenul creaţiei anonime trebuie privit nu static, izolat în timp şi spaţiu, ci în desfăşurarea sa dinamică, Paul Constantinescu s-a ostenit încă de la început să desluşească deopotrivă virtuţile cuprinse latent

[1]) „Să promovăm mai departe arta şi cultura nouă socialistă", „Revista Muzica" nr. 12/1962, p. 15.

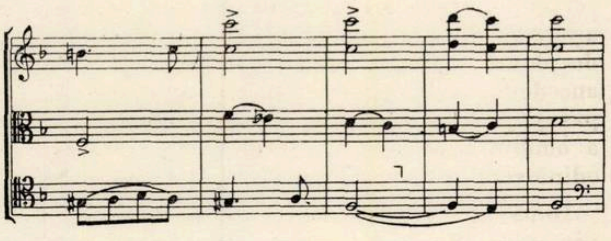
6052

în cîntecul străvechi laic și ritual ca și în bogatul folclor contemporan. „Problema specificului național — scria compozitorul cu decenii în urmă — în toate domeniile și mai ales în artă, nu este o vorbă în vînt, ci își are temeiul său bine stabilit. Ce poate fi mai natural pentru un popor, decît arta apropiată lui, în cadrul căreia se poate mișca în voie, sau ce poate fi mai sănătos, mai original, care să aducă un aport sensibil, din punct de vedere universal, decît tot acel ceva care să diferențieze un spirit de altul și care totuși la un loc să formeze un singur tot, adică opera de artă universală... Vorbind despre muzică, problema este aceeași și pentru noi, care nu avem o îndelungată tradiție muzicală ; elementul specific nu poate fi decît muzica noastră trăită de veacuri, cîntecul popular, care luat ca bază elementară, trecut prin transformările naturale elementelor sale organice, să poată ajunge la un moment dat la crearea compoziției noastre culte.“ Aceste rînduri ne atestă că, apropierea compozitorului de folclor a fost de la bun început deliberată, conștientă, bazată pe adînci considerente estetice.

Abordarea unei mari varietăți de genuri ale creației constituie una din trăsăturile noi ale muzicii noastre în perioada modernă a afirmării sale și care caracterizează și contribuția creatoare adusă de Paul Constantinescu. Pe lîngă formele de largă accesibilitate ale muzicii simfonice ca dansul, suita, rapsodia, și ale muzicii corale, el a îmbrățișat încă de la început formele complexe ale muzicii simfonice și de cameră ca și pe cele ale genului dramatic, muzicii de scenă și de film etc.

Elocventă pentru preocupările compozitorului nu în direcția însușirii epigonice a sistemelor artificioase cu mare răsunet în acel timp, ci în direcția cu adevărat rodnică a dezvoltării valorilor melosului folcloric este prima lucrare tipărită, intitulată Două studii în stil bizantin pentru violină, violă și violoncel (Ploiești, mai 1929). Tratarea eminamente modală este aci bogată în valori cromatice, care, de exemplu, sub forma broderiei de terță micșorată la violoncel etc. îmbracă aspecte de puternică expresie dramatică.

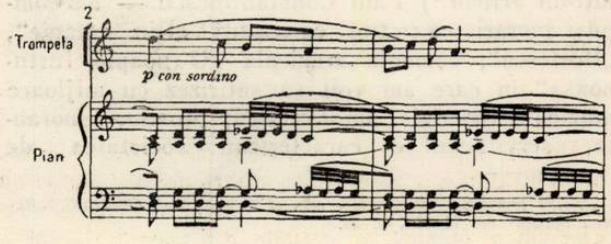
1

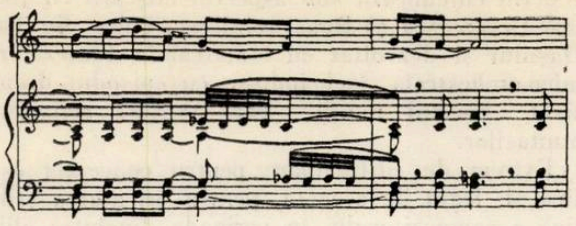


Prima lucrare pentru orchestră „Suita românească“ (1930—1936) este alcătuită astfel încît să reprezinte genuri caracteristice ale folclorului tradițional : Colind, Descîntec, Bocet, Cîntec bătrînesc. Amintind prin aceasta de concepția care stă la baza creării Divertismentului rustic de Sabin Drăgoi, lucrarea lui Paul Constantinescu are ca specific atmosfera epico-dramatică predominantă, reflex al vieții plină de sbucium și suferințe dusă în trecut de popor, marcînd totodată o latură esențială a sensibilității compozitorului.

Acest filon dramatic-tragic al melodiei folclorice, pe care compozitorul reușea să-l valorifice prin expresive învești mîntări armonice, s-a împletit strîns, în următoarea lucrare „Din cătănie — 3 caricaturi muzicale“, cu umorul acerb, șfichiuitor, o altă componentă fundamentală a sensibilității compozitorului. De fapt este vorba de trei originale schițe de gen destinate unui mănunchi restrîns de instrumente (două trompete, doi corni, trombon, baterie și pian) capabile să evoce plastic, direct greul vieții ostășești de odinioară. Prima piesă „Jalea recrutului“ are la bază o doină soldățească intonată ca un lamento sfîșietor de către trompetă pe un fond disonant și obsedant al pianului

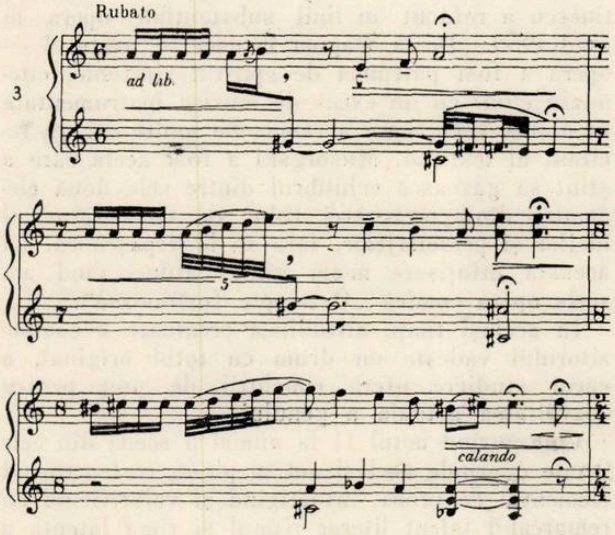
2



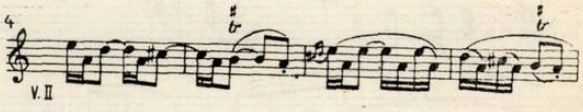


În contrast, secțiunea mediană „Balul reangajaților", prin legănările de vals sentimental ale bateriei și pianului care acompaniază melodia, nelipsită în vechiul repertoriu lăutăresc, „Deschide, deschide fereastra" prevestește pagini de umor savuros ale comediei muzicale „O noapte furtunoasă", de mai tîrziu. În ultima parte „Marș forțat", false solemnități de fanfară realizate cu armonii voit incoherente însoțesc grotesc melodia de doină a primei părți, semnificînd — prin anecdotica unui ghiont dat recrutului ce nu ține pasul — conflictul între simțirea pură și caldă a omului simplu și realitățile vieții ostășești de odinioară.

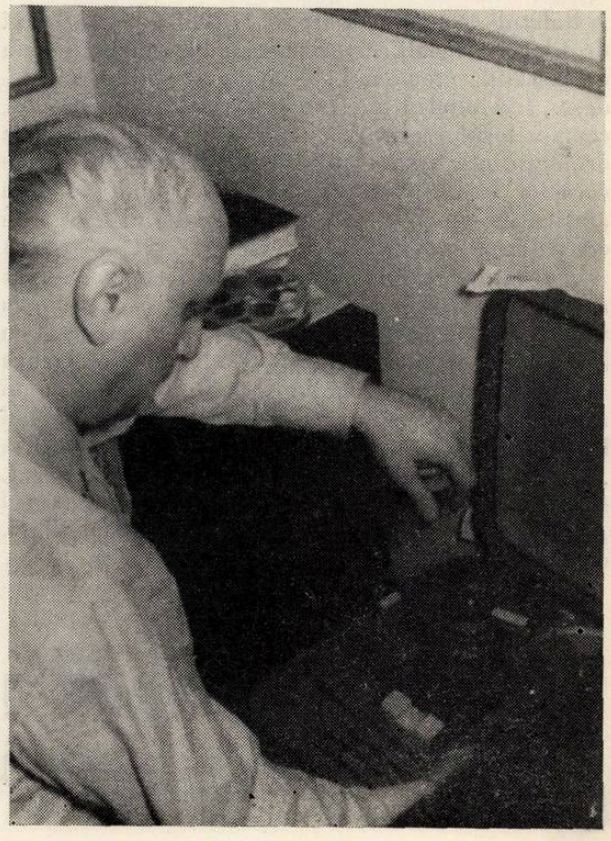
După „Jocuri romînești" pe melodii din culegerea lui Dimitrie Vulpianu (Jocuri de brîu) și Pompiliu Pîrvescu (Hora din Cartal), în „Patru fabule", la origină piese pentru pian orchestrate (1936), Paul Constantinescu urmărește cu asiduitate conturarea unui stil armonic derivat din structura modală. Miniaturi în genul ciclurilor „Poze și pozne" de Mihail Jora, „Piese minuscule" de Filip Lazăr, fabulele lui Paul Constantinescu prin fraza alertă, bazată pe mari contraste de mișcare și sonoritate, aluzii politonale, joc de registru, alternări de rubato cu giusto, sugerează admirabil titlurile : „Pisica cu clopoței", „Un cocoș cu ochii scoși", „Corbul și vulpea", „S-a certat cumătra gaița cu cumătra bufnița".



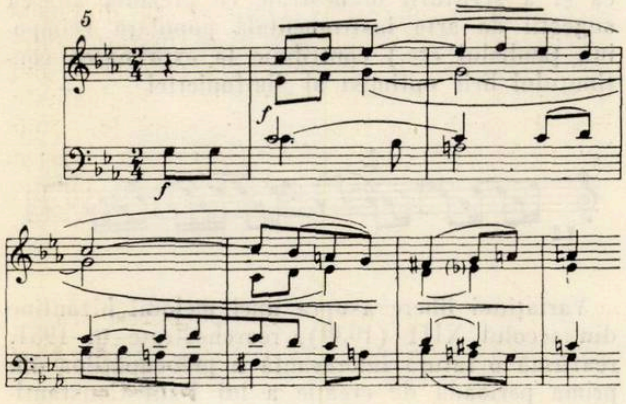
Un an mai tîrziu, el abordează prima lucrare orchestrală de proporții, Simfonietta. Folosind teme autentic populare din culegerile lui Gheorghe Cucu (temele principale din partea I-a și a II-a) și Béla Bartók (două melodii de jocuri bihorene în Scherzo și tema secundă a sonatei în final), compozitorul își afirmă pe deplin aci unele din procedeele caracteristice artei sale : îmbinarea melodiilor folclorice cu teme proprii, organic structurate în caracterul primelor, reliefarea unui colorit armonic de puternică expresie prin sublinierea particularităților modale diatonice, reafirmate cu ajutorul secvențelor, cadențelor, isonului etc. Limpezimea și concizia formei arhitectonice ca și a scriiturii orchestrale ce prezintă adesea sugestii de artă instrumentală populară (cimpoiul, țambalul etc.) contribuie la exprimarea conținutului liric optimist al Simfoniettei



Variațiuni libere asupra unei melodii bizantine din secolul XIII (1939), reorchestrate în 1951, reafirmă o latură interesantă a preocupărilor din prima perioadă de creație a lui Paul Constantinescu. Este vorba de investigarea căilor de dezvoltare a cîntecului ritual străvechi, care prezintă trăsături proprii din punctul de vedere al structurii ritmico-melodice. Precedate de sonatina pentru vioară și pian, Sonata bizantină pentru violoncel și pian și îndeosebi de Trio bizantin pentru coarde, lucrarea simfonică amintită mai sus a relevat discernămîntul fin al compozitorului într-un domeniu puțin familiar artei componistice în genere. Și aci el a conceput piesele tezaurului

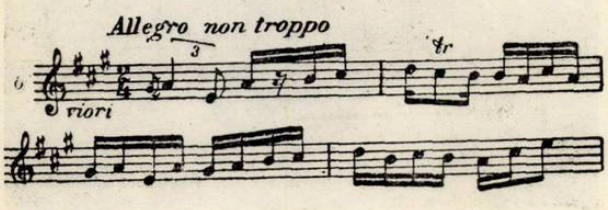


muzical arhaic ca pe niște creații vii, evidențiind bogatul lor melos de o subtilă și nuanțată expresie. Aceleași trăsături le vădesc cele două oratorii de asemenea în stil bizantin (1945, 1947) de un puternic patos dramatic. Aceste lucrări pun interesante probleme în ce privește construirea unui recitativ bazat pe vechi intonații modale și în ce privește elaborarea unei polifonii axate pe cîntări care la origine sînt în esență monodice.



Cele mai valoroase și semnificative lucrări ale compozitorului în perioada dinaintea eliberării sînt, fără îndoială, baletul „Nunta în Carpați" și comedia muzicală „O noapte furtunoasă" (1935). Prin conținutul lor realist legat de viața contemporană, prin frumusețea și forța emoțională a muzicii, aceste creații s-au impus totodată ca unele dintre cele mai de seamă ale genului dramatic muzical romînesc, deschizînd drumul către creația nouă în acest domeniu.

Baletul „Nunta în Carpați" (1938) pe un libret de Floria Capsali, este inspirat din muzica legată de bogatul ceremonial de nuntă al satului muntenesc. Îmbinînd teme folclorice cu altele proprii, compozitorul realizează o suită de șapte dansuri orînduite pe baza contrastului de mișcare și de caracter expresiv și care pun în relief imagini muzical-coregrafice pregnante. Episodul „De trei ori pe după masă" este un joc de nuntă răspîndit în mai multe regiuni ale țării. Nuntașii înconjoară masa în cerc, bînd din ploscă, iar comesenii în vîrstă marchează ritmul domol al dansului cu bătăi din picioare. Harpa și pianul sugerează acompaniamentul țambalului, în timp ce trombonii amintesc de strigăturile populare. După dansul lent „Hora miresii" în măsură de 6/8, urmează „Joc de doi" care grupează pe nuntași perechi. O desfășurare dinamică spectaculoasă o are dansul „Ca la Breaza" în ritmul compus, de cinci timpi, care cuprinde toată ograda casei mirilor



Baletul culminează sub aspectul mișcării cu jocurile Ursărească și Dans voinicesc, culeș din Țara Oașului și dezvoltat cu remarcabilă fantezie ritmico-orchestrală, încheindu-se cu episodul dramatizat „Spartul nunții", care descrie retragerea nuntașilor.

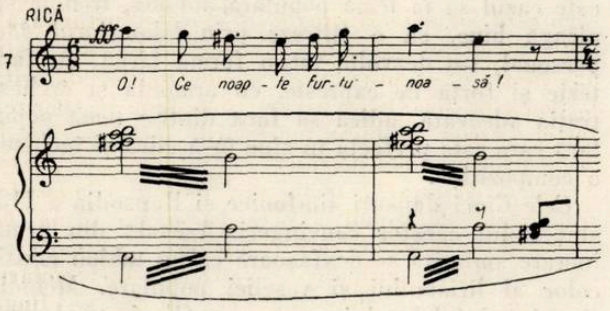
Extrem de edificatoare pentru concepția estetică și, legat de aceasta, pentru orientarea stilistică a compozitorului în perioada dinaintea eliberării este comedia muzicală „O noapte furtunoasă" după piesa lui Ion Luca Caragiale. Ea și-a cîștigat prețuirea publicului și a interpreților datorită mijloacelor specifice cu care contribuie la sporirea forței satirice, biciuind moravurile vechii societăți, parvenitismul politicienilor orînduirii burgheze. Pe lîngă afinitatea temperamentală a compozitorului față de genul satiric în genere, față de Caragiale în special, care resuscitase în creația sa tipuri sociale cunoscute de muzician din copilărie în Ploieștiul familiar ambilor autori, pe lîngă marile resurse de inovație artistică pe care i le oferea lumea caracteristică a teatrului caragialesc —, alegerea comediei „O Noapte furtunoasă" ca libret de operă a avut o cauză superioară, de ordin estetic. „Ceea ce m-a atras puternic în comedia lui Caragiale — dezvăluia autorul muzicii — au fost elementele de umor, de comic, chiar de grotesc, pe care „O noapte furtunoasă" cu puternicul ei *realism critic* (s.n.) mi l-a oferit din plin". Iată deci un înalt crez artistic, existent în conștiința compozitorului într-o vreme cînd în țara noastră tendințele estetice contradictorii se înfruntau vehement.

Concepută în vremea perfecționării studiilor compozitorului la Viena, opera a fost realizată în 1934 și prezentată în premieră la Opera Romînă din București la 25 octombrie 1935 sub conducerea muzicală a lui Ionel Perlea. Pentru a înlătura ceea ce compozitorul aprecia auto-critic ca „deficiențe inerente oricărui început" (în cuvîntul rostit la Radio la 6 martie 1956), Paul Constantinescu a refăcut în linii substanțiale opera în anul 1950. „De la Wagner încoace — arăta el — opera a fost pătrunsă de spiritul simfonic, cîteodată chiar cu un exces de muzică instrumentală în dauna vocii, care a rămas de multe ori un recitant al textului. Musorgski a fost acela care a știut să găsească echilibrul dintre cele două elemente, dînd orchestrei rolul de comentator al ideilor și personajelor, fără să le depășească. La această înfățișare m-am gîndit atunci cînd am scris opera comică „O noapte furtunoasă".

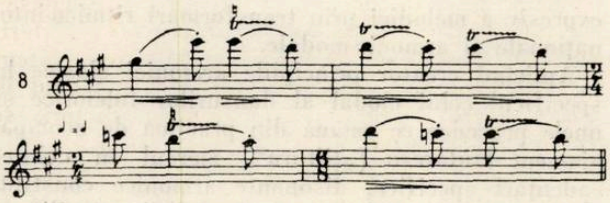
În același timp, atitudinea creatoare a compozitorului vădește un drum cu totul original, a cărui studiere oferă concluzii de preț pentru dezvoltarea actuală a genului.

Concentrînd actul II la numai 5 scene din cele 9 cîte cuprinde același act în piesă, restructurînd elementul de proză, investigînd și valorificînd cu remarcabil talent literar ritmul și rima latentă a textului, versificînd pe alocuri pentru a organiza cît mai dinamic, concis și echilibrat discursul muzical, compozitorul a clădit lucrarea într-o formă simfonică tripartită, care ar putea fi analizată, într-un sens liber, aproximativ, ca o parte

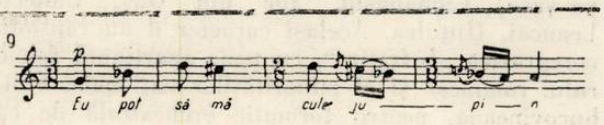
lentă mediană, un fel de trio în care predomină elementul liric, romanțios, încadrată de două scherzo-uri. Maxima tensiune muzical-dramatică este atinsă în momentul intrării lui Rică Venturiano pe fereastră, a cărui exclamație tragi-comică a sugerat titlu' piesei



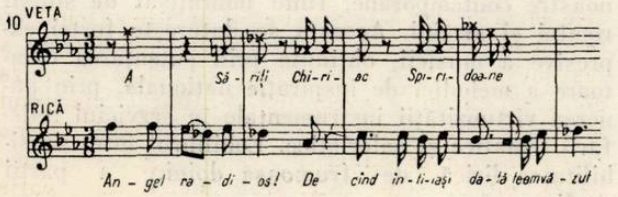
Materialul tematic cuprinde melodii autentice ca tema Iunionului, care domină întreaga desfășurare muzicală, extrasă din culegerea „Spitalul amorului" de Anton Pann



ori — din aceeași colecție — motivul tînguitor al lui Spiridon, unicul personaj pozitiv din acțiune și care își trage obîrșia de la țară

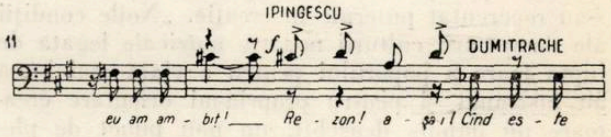


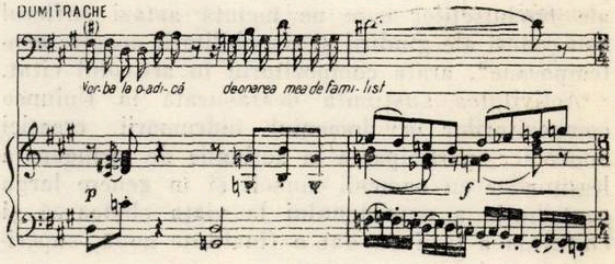
Însă majoritatea elementelor tematice caracterizînd eroii ce aparțin aceleiași stări sociale și care sînt stăpînite de apucături comune au fizionomia unei muzici „corupte de mahala", salonarde, plămădită cu mare rafinament al ironiei muzicale din „capete de romanță", cum este aria „Angel radios", admirabilă caricatură lirico-sentimentală, întretăiată de strigătele înfricoșate ale partenerei



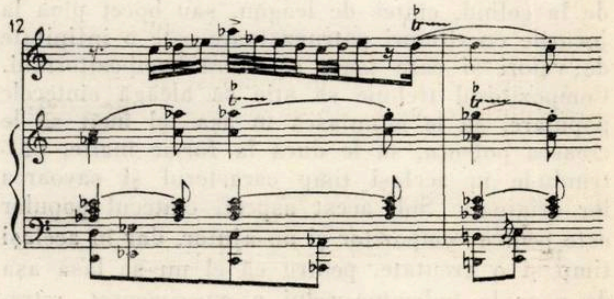
Alte motive scurte caracterizează ipocrizia și importanța de paradă a lui Chiriac, Ipingescu, jupîn Dumitrache.

Arioso, ca gen specific de melodizare a recitativului, procedeu esențial al părții vocale, depășind rolul de a prezenta concentrat desfășurarea acțiunii cum se întîmplă în mod convențional, are aci o funcție eminamente dramatică, psihologică : structurat pe ritmul și rima textului, arioso apare ca o originală declamație muzicală, în care contrastul dintre intervalele stabile și cele disjuncte, ornamentația, glissando cu efect burlesc, întretăierea de motive concurează la realizarea unui discurs muzical-satiric de absolută originalitate. Iată de pildă, un fragment din rolul lui Jupîn Dumitrache, în care aflăm exprimată muzical chintesența caracterului său umflat de ambiție, prostie și auto-încîntare





Armonia valorifică, adesea cu o tehnică de ostinato, culorile modale ale „scărilor" specifice unor genuri de muzică lăutărească (cu secunde mărite, cvarte mărite etc.), iar polifonia intervine parcimonios cu subtila justificare de a pune în dialog situații sau personaje dominante în acel moment, cum aflăm în final, unde pentru a sublinia încheierea fericită a teribilei încurcături produsă pe scenă, compozitorul suprapune tema Iunionului cu aceea sugerînd (după remarca făcută de Anatol Vieru în studiul dedicat operei) [2]) caracterul grandilocvent al lui Jupîn Dumitrache.



[2]) „Însemnări la „O noapte frutunoasă" de Paul Constantinescu, rev. Muzica nr. 3/1956, p. 37.

Orchestrația fixează culorile stridente ale personajelor într-un dinamic caleidoscop, din care nu lipsesc stilizările sonore ale ceasului cu cuc, flașnetei, armonicii. Toate aceste trăsături fac din comedia muzicală „O noapte furtunoasă" una din cele mai valoroase și originale creații ale repertoriului nostru liric.

★

Prezentînd legături comune de nedesfăcut cu lucrările anterioare, creația realizată de Paul Constantinescu în anii culturii socialiste relevă în același timp trăsături noi generate de contactul artistului cu viața contemporană, de noua răspundere a acestuia față de masele iubitoare de muzică. Ridicarea pe un plan superior a activității obștești a compozitorului contemporan, adîncirea cunoașterii înfăptuirilor și năzuințelor omului de azi ce luptă pentru desăvîrșirea vieții socialiste s-au repercutat puternic în creație. „Noile condiții ale dezvoltării culturii noastre muzicale legată de lupta mare a poporului pentru o viață mai bună au însemnat și pentru propria-mi orientare creatoare un impuls deosebit, un nou punct de plecare... Am căutat să îmbogățesc tematica cu aspecte din lupta dusă de popor în trecut, cu aspecte ale frumuseților care ne încîntă astăzi sufletul sau ecouri ale gîndirii și sensibilității noastre contemporane", arăta compozitorul în articolul citat.

Activitatea susținută desfășurată la Uniunea compozitorilor în domeniul îndrumării creației simfonice, participarea la acțiunile de strîngere a legăturilor cu oamenii muncii și în genere larga contribuție a muzicianului la viața obștească și culturală a țării au dat o finalitate nouă, superioară mesajului său artistic.

Unele dintre cele mai edificatoare pentru suflul optimist ce a pătruns larg în creația compozitorului sînt lucrările scrise între anii 1949—1950 : Rapsodia a II-a și Cinci dansuri simfonice scrise pentru Ansamblul de cîntece și dansuri al Consiliului Central al Sindcatelor. Ele sînt rezultatul unei depline maturizări a experienței de înveșmîntare și prelucrare a melodiei populare, al simplificării mijloacelor armonico-orchestrale în scopul obținerii unei muzici de maxim relief și minimă complexitate.

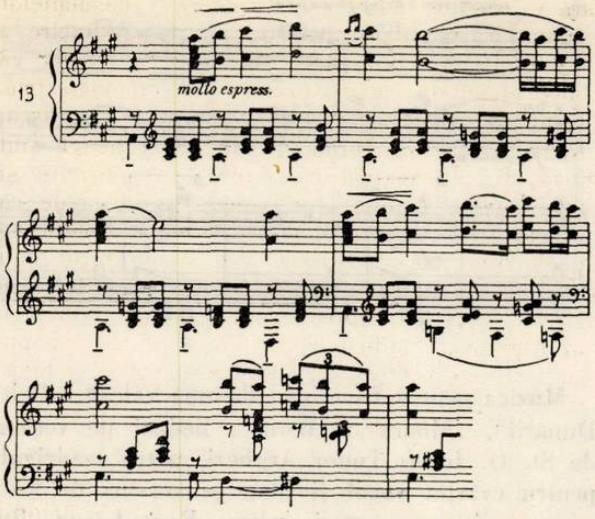
„Cîntecul nostru popular — arăta compozitorul — este vast, bogat în aspecte și original în expresie ; de la cîntecul bătrînesc pînă la cel modern, de la colind, cîntec de leagăn, sau bocet pînă la jocurile cu ritmuri pătrunzătoare este o infinitate de valori și care toate se oferă compozitorului. Compozitorul trebuie să știe să aleagă cîntecele populare, să le mînuiască în așa fel încît să le crească potența, să le ducă la forme înalte, păstrîndu-le în același timp caracterul și savoarea lor originală. Sub acest aspect, cîntecul popular este pentru compozitor și un ajutor, dar în același timp și o greutate, pentru că el nu se lasă așa de ușor la îndemîna celui neexperimentat, retrăgîndu-se modest în străfunduri, topindu-se într-o pastă sonoră, atunci cînd nu i se oferă ambianța care îi convine. Fără o pătrundere a elementelor intime ale cîntecului popular, fără o adîncire a caracteristicilor lui, fără studierea sa, el nu va putea niciodată să fie valorificat cu măiestrie. Trăsăturile melodice, scările în care el se mișcă, ritmurile și micile forme în care se încheagă sînt cîteva din elementele care trebuie cunoscute și trăite intens. Atunci cînd compozitorul crede că este cazul să ia tema populară aidoma, trebuie să aleagă bine, să o filtreze prin laboratorul său personal, s-o dezvolte într-o formă largă, cu fantezie și forță de expresie, cu armonia și orchestrația adecvată, adică să facă dintr-o temă populară care este perfectă în sine însă mică și închisă, o compoziție".

Cele Cinci dansuri simfonice și Rapsodia a II-a sînt rodul acestor convingeri. Această din urmă lucrare amintită se desfășoară ca un tablou multicolor al lirismului și veseliei populare. Melodii aparținînd folclorului muntenesc (Foaie verde trei scaeți, culeasă de compozitor în Regiunea Buzău), dobrogean, oltenesc sînt cuprinse într-un tot armonico-orchestral unitar, turnate în tipare noi ce se contopesc organic între ele. Aci aflăm aplicate cu remarcabilă pricepere așa-numita „transformare simetrică" unificatoare, a unor melodii de structuri diferite și, invers, diversificarea de ordin expresiv a melodiei prin transformări ritmico-intonaționale și armonic-modale.

Aplicînd creator principiile armoniei clasice la specificul celui modal al dansurilor folclorice și unele procedee ce emană din practica de acompaniament lăutăresc („țiitura", mersul în cvinte, cadențări specifice, disonanțe armonice constitutive acordurilor fundamentale, folosirea stilizată a unor instrumente populare), compozitorul redă imagini viguroase, însorite în dansuri ca Oltenească (Sîrba pe coarda groasă din colecția Gheorghe Fira, Crăițele, Schioapa), Brîul (Brîul pe șase), Ciobănașul, Joc din Oaș, Cîntecul Leancăi, Huțulca. Același caracter îl au rapsodia coregrafică „Înfrățire", cu teme aparținînd folclorului romînesc și al minorităților naționale, Suita bucovineană, pentru formație orchestrală de cameră, bazată pe 12 arii naționale romînești (balade, dansuri, cîntece păstorești) din culegerea lui Carol Mikuli, Sîrba (1953—1954), Uvertura sportivă (1957), Rapsodie oltenească (1956), Poemul coregrafic „Tîrg pe Muntele Găina" (1953).

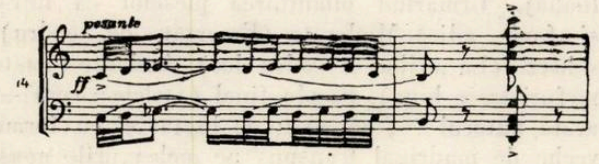
În această nouă etapă ajung la o remarcabilă afirmare creațiile mari simfonice și concertante ale compozitorului.

Precedat de Burlesca — fantezie și fugă pentru pian și orchestră, Concertul pentru pian și orchestră (1952) a devenit în țară și peste hotare una dintre cele mai apreciate creații ale muzicii noastre contemporane, fiind îmbrățișat de soliști romîni și străini. Aceasta se datorește forței expresive a muzicii, obținută prin potențarea creatoare a melodiei de inspirație națională, prin punerea virtuozității instrumentale în serviciul reliefării tematice și coloristice. Echilibrul între sensibilitatea lirică de frumoasă doinire a părții mediane

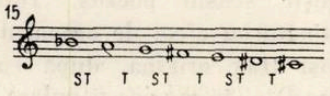


și exuberanța robustă, de factură romantică, a părților extreme creează contrastul și totodată unitatea de atmosferă a lucrării.

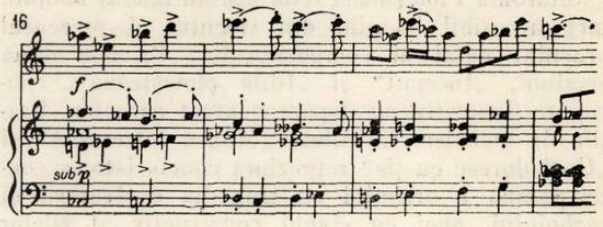
Înrudit ca viziune armonică și arhitecturală cu această lucrare, Concertul pentru coarde este varianta orchestrală (1955) a Cvartetului (1947). În versiunea inițială, această lucrare a inaugurat creația romînească pentru ansamblul de cameră realizată în anii de după eliberare. Ea se distinge prin patetismul grav de nuanță epică al momentelor lente, prin expresiva melismatică a frazei, cum ne arată acest element de bocet



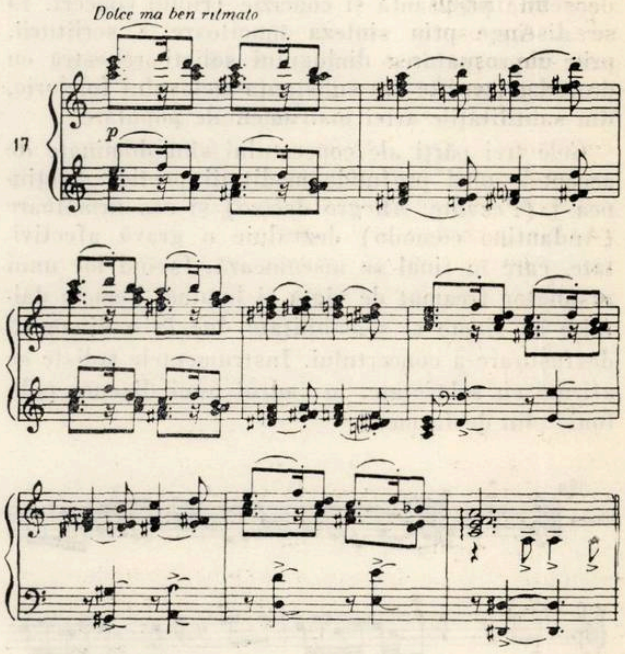
și prin sobrietatea scriiturii instrumentale, cu excepția folosirii uneori monotonă a secvenței. Această lucrare inovează îndeosebi sub aspectul construcției și dezvoltării modal-armonice. Așa ne arată de pildă acest mod, alcătuit printr-o perfectă succesiune t + st, frecvent în muzica populară oltenească, caracteristic temei principale a Concertului.



După experiența de dramatizare și transfigurare a melosului folcloric conform cerințelor muzicii programatice, cîștigată odată cu piesa pentru violoncel și orchestră „Balada haiducească", ce redă sugestiv momente ale luptei și suferințelor vestitului haiduc Iancu Jianu (1950) compozitorul a realizat Concertul pentru vioară și orchestră (1957). Acesta aduce ca elemente noi suflul larg de romantism tineresc al melodiei partidei solistice și o polifonie de mare eficiență a ansamblului.

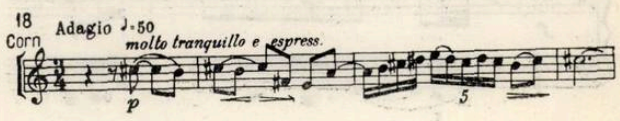


Dedicat celei de a 40-a aniversări a înființării Partidului Comunist din Romînia, Concertul pentru harpă și orchestră (1960) transmite un puternic mesaj optimist, de lirism luminos, deosebindu-se de lucrările concertante anterioare prin pătrunderea substanțială a elementului cromatic, care sporește farmecul și tensiunea armonic-orchestrală.



Simfonia (1945, refăcută în 1954), Simfonia ploieșteană (1961) și recentul Triplu concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră completează din unghiuri diferite bogatul peisaj al creației simfonice a compozitorului.

Simfonia este fructul unei gîndiri complexe de generalizare a ideii poetice. Inegală ca forță și originalitate expresivă, ea impresionează în paginile de gravă meditație, cum este partea a doua



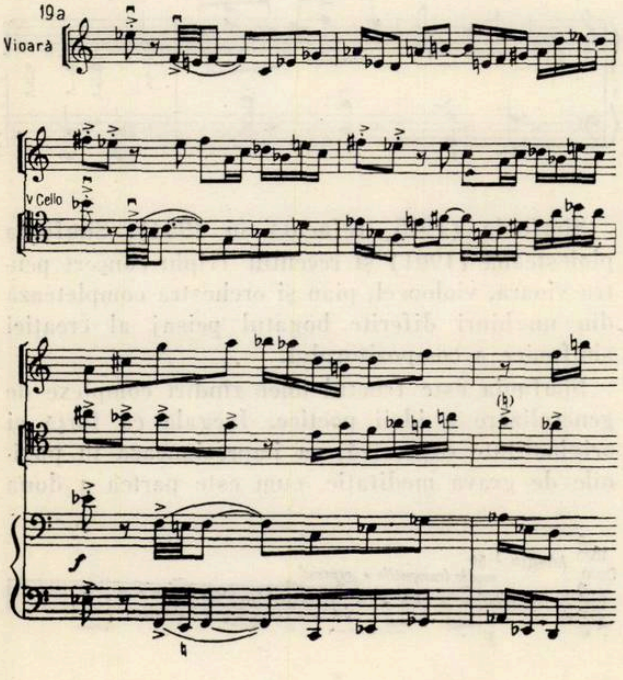
și finalul în formă de Pasaccaglie, în timp ce părțile I și III, Scherzo, păstrează o notă subliniat idilică, lipsită de tensiunea dezvoltării simfonice.

Simfonia Ploieșteană redă într-un limbaj simplu, larg accesibil imagini din trecutul și prezentul orașului natal al compozitorului. Primele două secțiuni, „Început" și „Idilă ploieșteană", concepute ilustrativ nu depășesc acest caracter. Părțile de încheiere intitulate „Muncă întreruptă" și „Ce-ți doresc eu ție" reprezintă concis istoria contemporană a orașului cu tragedia exploatării și războiului, apoi cu elanul constructiv al zilelor de azi.

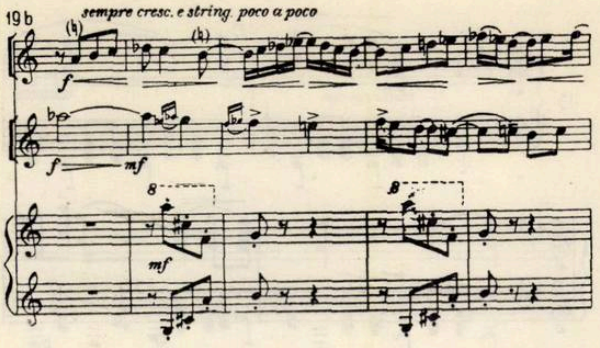
În ce privește Triplul concert, acesta nu numai că încununează domeniul bogatei creații concertante a compozitorului, dar, prin forța inspirației și măiestria realizării, constituie unul dintre piscurile muzicii noastre de acest gen. Răscolitoare momente inspirate din eroismul clasei muncitoare ale ciclului de lieduri din „Ulița noastră", lirism primăvăratec din concertele precedente, umor robust, din muzica coregrafică, patetism grav din oratorii — iată trăsături pe care ni le evocă cu deosebită pregnanță și concizie Triplul concert. El se distinge prin sinteza înnoitoare a scriiturii, prin împrospătarea dialogului soliști-orchestră cu procedee izvorîte din substanța melosului folcloric, din subtilitățile artei instrumentale populare.

Cele trei părți ale concertului sînt dominate de accentele unei profunde meditații poetice. Secțiunea I (Pesante, Allegro deciso) și cea următoare (Andantino comodo) dezvăluie o gravă afectivitate, care în final se înseninează, făcînd loc unui răsunător freamăt de viață și lumină. Temele dăltuite cu finețe și sensibilitate duc la o dinamică desfășurare a concertului. Instrumentele soliste se afirmă cu sobrietate, în cadrul unui discurs polifonic plin de farmec.

19a



19b



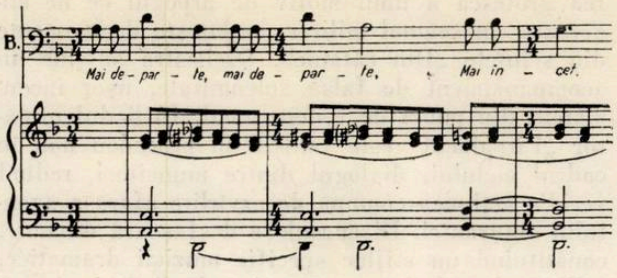
Muzica pentru filme ca „Răsună valea", „Delta Dunării", „Moara cu noroc", lieduri pe versuri de St. O. Iosif, Tudor Arghezi, patru madrigale pentru cvartet vocal și pian pe versuri de Eminescu, valoroase coruri, opera „Pană Lesnea Rusalim" și ciclul de șapte cîntece din „Ulița noastră" pe versuri de Cicerone Theodorescu completează contribuția creatoare rodnică adusă de Paul Constantinescu la îmbogățirea muzicii noastre contemporane.

Cele Patru madrigale pe versuri de Mihai Eminescu reprezintă o piatră de hotar în muzica inspirată din lirica celui mai mare poet al nostru. Depășind cu totul caracterul sentimental, „de gen" al pieselor vocale realizate în trecut în acest domeniu, ciclul lui Paul Constantinescu se ridică pe un plan superior atît prin concepția estetico-filozofică a tratării cît și prin problemele de limbaj. Urmărind înlănțuirea pieselor ca într-o simfonie, adică Moderato (Freamăt de codru), scherzo (La mijloc de codru des), Andante (Peste vîrfuri trece luna), Rondo final (Stelele-n cer) — arată autorul —, am avut de luptat și cu forma veche de madrigal transpus pe meleagurile noastre, și cu redarea conținutului și aspectelor poeziei eminesciene plină de romantism, raportîndu-mă totodată la epoca lor de creație. Prin aceste patru madrigale am încercat a scrie muzică vocală într-o formă mai evoluată și mai largă. Transfigurînd în spiritul madrigalului elemente de romanță și de doină, compozitorul le dramatizează printr-o tratare armonică de mare expresivitate (în care predomină mixolidicul cu unele modificări caracteristice). O țesătură vocală de clasică simplitate este diversificată nuanțat prin subtilitățile formei care urmărește sensul poeziei. Totodată, particularul ostinato cu efect de ornament al pedalei T—Cvintă își trag origina, după cum remarcă Tudor Ciortea [3]) — în muzica populară și în psaltichie (Ftoraua Hissar) și credem, amintesc de procedeele pe care le-am scos în evidență în legătură cu cele Două studii bizantine, precum și unele entități de interval diferențiate de semiton ce se întîlnesc în opera „Oedip" de Enescu.

[3]) „Patru madrigale de Paul Constantinescu", rev. „Muzica", nr. 5/1954, pag. 15.

Siluetă

Cu interpreții comediei muzicale „O noapte furtunoasă"



Opera „Pană Lesnea Rusalim", prezentată în premieră la Cluj în 1956, transpune în scenă momente din lupta țărănimii și a haiducilor împotriva împilării fanariote și a uneltelor stăpînirii străine. Dornici să cîștige sprijin pentru rotunjirea averilor, boierii se pregăteau să primească cu supunere pe noul domn fanariot Mavromihale. Spătarul Pană Lesnea Rusalim deslușește scopurile boierilor și se hotărăște să facă dreptate. Acuzînd josnicia și trădarea acestora față de popor, Rusalim pleacă în codru. El își leagă propriul destin de cel al haiducilor, trezind spiritul de revoltă al celor asupriți. În operă, cele două grupuri sociale care se înfruntă sînt redate distinct din punct de vedere muzical. Personajele din popor sînt prezentate prin arii de factură lirică ce exprimă tinerețea și dragostea (ca de pildă duetul Tofan—Măriuca) ; tot astfel jocurile haiducești și corul femeilor exprimă momente luminoase din viața celor mulți. Rolul cel mai însemnat în caracterizarea spiritului de luptă îl are corul „Haiducie, haiducie" de un puternic patos eroic. Tabăra adversă a boierilor și a domnitorului fanariot este zugrăvită prin dansuri și cîntece de epocă, străbătute de intonații cu colorit oriental.

Ultimul act aduce culminația și dezlegarea conflictului. În înfruntarea dintre haiduci și oamenii stăpînirii, Rusalim este prins și dus la judecată. Căutînd să-l elibereze, haiducii cuceresc palatul domnesc dar Rusalim, rănit, își dă sfîrșitul plin de încredere în izbînda poporului.

În operă sînt folosite cu predilecție aria și racitativul epic și eroic. Caracterul nereliefat al conflictului nu a fost în măsură să determine pe întreg parcursul lucrării o muzică de maximă eficiență. Cu toate acestea, opera impresionează prin unele momente deosebit de realizate, cum este septetul din actul III în care elementul liric se împletește cu cel de luptă socială.

Există o deplină concordanță între intențiile compozitorului și realizările sale în muzica de film, adică între rîndurile de mai jos și muzica compusă de el la filme ca „Moara cu noroc", „O scrisoare pierdută", „Delta Dunării" : „Filmul dă mari posibiltăți nu numai de subliniere a imaginii, dar și de creație foarte serioasă, atunci cînd regizorul înțelege să nu înnece muzica în vorbe sau zgomote. Desigur că nici muzica nu are voie să depășească imaginea, ci să se dezvolte logic pe linia sa, ca o artă integrală și nesubordonată, însă în continuă și strînsă înfrățire cu imaginea. Leitmotivul, aluziile, specificul și culoarea sînt elemente pe care compozitorul le poate dezvolta perfect de-a lungul unui film bine construit ca ritmică interioară, fie el un documentar sau un film dramatic; ba de multe ori documentarul poate fi mai plăcut și mai interesant, pentru că dă posibilitate muzicii să se dezvolte fără întreruperi, ca un poem simfonic. Apoi mai sînt jurnalele sonore și desenele animate care fac din muzica de film o varietate de expresie, sentimente și culoare, interesantă și atrăgătoare".

Șapte cîntece din „Ulița noastră" pe versuri de Cicerone Theodorescu, interpretate în cadrul manifestărilor dedicate celui de al III-lea Congres al Partidului, redau imagini puternice, răscolitoare ale luptei poporului pentru libertate și dreptate, constituind una din cele mai valoroase lucrări contemporane ale genului în țara noastră. Impresionează modul în care compozitorul a reușit să contureze o atmosferă expresivă unică, perfect închegată, dar care în același timp prezintă nuanțe bine distincte, contrastante, pornind de la variate prototipuri de gen popular.

Astfel, în părțile extreme întîlnim expus și apoi reexpus elementul liric — acel pastel, acea închinare din primul cîntec — și, în mod simetric, corespondentul său final, liedul „Hrisov de mai" pătruns de optimismul bătrînei mame ce din negura trecutului scrutează viitorul.

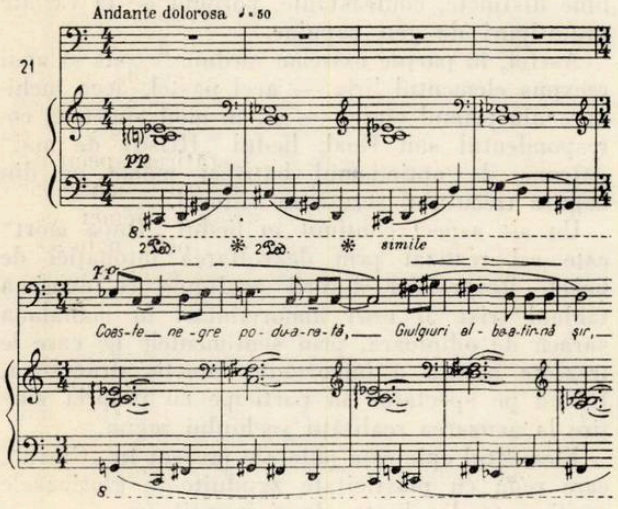
Un alt aspect conținut în liedul „După mort" este cel realizat prin dezvoltarea intonației de bocet. Revărsarea durerii profunde ce exprimă tabloul trist al unei înmormîntări în mahalaua săracă de odinioară, prin sentimentele pe care le trezește capătă o importantă funcție dramatică, făcînd pe spectator să participe cu propria simțire la acuzarea realității vechiului regim.

Elementul epic este puternic prezent în „Grevă", care redă cu plasticitate zguduitoare glorioasele evenimente din lupta clasei muncitoare.

Elementul umoristic capătă, de asemenea, o puternică funcție socială. Ascuțita pană satirică a compozitorului surprinde în „Colonelul" și în „Pitpalacul" chipurile grotești ale slugilor orînduirii burghezo-moșierești.

Lectura versurilor acestui ciclu produce o reală emoție estetică. Cum se explică aceasta ? Există cîteva procedee care se relevă cu claritate. Poetul utilizează adesea metoda îmbrățișării a două planuri : ce însemna realitatea de atunci pentru copii, care priveau printr-o viziune proprie această realitate și ce înseamnă ea pentru muncitori. Poetul exprimă în imagini de un umor delicat viziunea iernii, care pentru cei mici reprezintă „zăpezi cu bărbi și cu peruci" iar pentru muncitorii care trudeau în Grivița deceniului al IV-lea, răscolirea sufletească produsă de suferința iernii, dar mai gravă decît aceasta, este simbolizată prin cuvîntul „viscol". Acest moment este redat muzical printr-o melodie cantabilă de structură modală, construită prin modulații neașteptate, de o mare elocvență dramatică. În episodul „După mort" atmosfera este realizată prin contraste ca acesta : „coaste negre podu-arată / giulgiuri albea-arată-n șir... /". Cei rămași nu se jeluesc căci mizeria pe care cel dispărut le-a lăsat-o prin testamentul social impus de vechiul regim celor de jos, covîrșea durerea

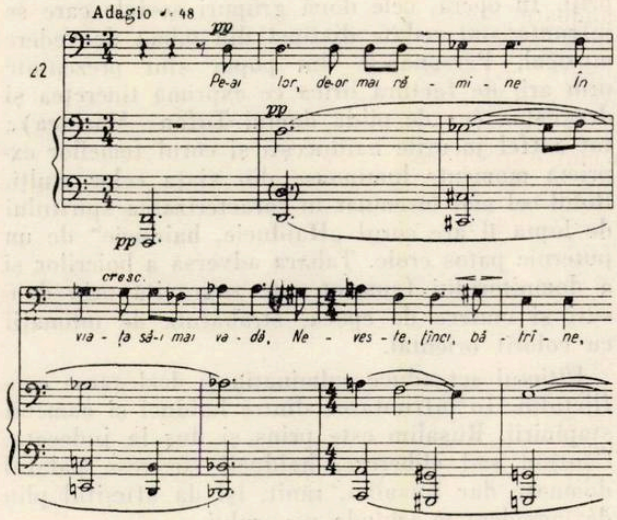
familială și nu-i mai lăsa loc să se afirme. De aceea asistăm la un prohod dramatic, în care muierea mortului nu-i dă acestuia dezlegarea din urmă de a se ușura de grija copiilor. Astfel, gemetele îndurerate, reproșurile adresate dispărutului de către cei rămași trezesc nu compătimire ci revoltă față de monstruozitatea situației lor. Acest lied este construit de compozitor cu înaltă măiestrie, în formă tripartită : asistăm la apropierea convoiului, apoi la bocet și în cele din urmă la depărtarea convoiului. Armoniile sînt aspre, sugerînd lugubre dangăte de clopote ale suflătorilor, în timp ce pianul și contrabasul execută un bas ostinat, cu profil cromatic. Este interesant jocul între terța minoră și majoră a modului, care creează o atmosferă de tensiune, de frămîntare sufletească. Te întrebi cum se vor termina oare toate acestea ?



Iată că greva, înfățișată în liedul următor, este o mărturie a cursului pe care începea să-l ia istoria atunci cînd lupta clasei muncitoare se afirma din plin. Poetul îmbogățește cadrul uman, măsurînd timpul cu dimensiunile celor mici : „Cu povești, cu moțăitul / Ziua de februar e-n prag /", dar pentru martorii istoriei, cinci minute reprezintă clipa supremă. Este respins ultimatumul colonelului ucigaș, căci muncitorii întrevăd zorii unei noi vremi : „Semne parcă fac strămoșii / Semne răsăritul cald / ". Partea vocală are un aspect continuu ascendent, construit pe frînturi de recitativ, ce culminează într-un sforzando aproape vorbit. Orchestra atacă acorduri colțuroase, intens accelerate.

După acest episod tragic-eroic, pictat în culori sumbre ca în pînza lui Miklosi, peisajul se schimbă brusc făcînd loc unei caricaturi. Exprimarea concisă și gravă a trăirilor sufletești face acum loc procedeului indicat aci, al descrierii exterioare a odiosului personaj, colonelul. Versul este ascuțit, mușcător : „Gras cît butea, pus pe ceartă / Stă umflat, colțat, la poartă / ". Atributele fizice ale colonelului simbolizează și profilul lui social și moral. Partea vocală, construită prin transformarea grotescă a unui motiv de arpegiu ce ne sugerează un semnal militar, amintește de momente din schițele „Din cătănie". Orchestra susține un acompaniament de falsă solemnitate, ușor inconsistent din punct de vedere tonal. În liedul următor „Pitpalacul" este folosit un procedeu nou în cadrul ciclului, dialogul dintre muncitori, redînd veridic acțiunea comună de azvîrlire afară a agentului siguranței. Discursul se desfășoară dinamic, constituind un mijloc specific muzicii dramatice, utilizat destul de rar în suita de lieduri. Acompaniamentul are fizionomia de toccată ce se desfășoară spiritual, cu vervă. Partea vocală, evaside-clamatorie, are o structură intens cromatică cu intervale pline de tensiune.

În episodul „Cu dubele de pîine", procedeul epic revine pentru a reda prin dezvoltarea variată, cu înfățișare de pasaccaglie, avîntul eroic al clasei muncitoare. Melodia vocală este aci de o rară subtilitate modală. Ea este construită printr-un mers cromatic continuu care atinge un punct culminant.



Liedul „Hrisov de mai" readuce sensul luminos inițial, care dă întregului ciclu aspectul A.B.C.D.-E.F.A.

★

Interpretată în țară și în străinătate, apreciată la Bruxelles, Londra, Moscova, Paris, Sofia, pe meridiane africane, creația lui Paul Constantinescu s-a impus, prin ceea ce are ea reprezentativ, ca una dintre valorile de seamă ale muzicii românești contemporane. Lăsînd factorului timp competența de a aduce concluzii definitive asupra fiecăreia din lucrările sale, desprindem cîteva trăsături care definesc aspectele rodnice ale contribuției sale creatoare.

Unitatea de concepție leagă intim întreaga sa creație, nuanțînd bogat lucrările dinainte de eliberare în tonurile viguroase ale realismului critic iar celor create în anii noștri dîndu-le lumina și forța optimistă a realismului socialist.

Creația lui Paul Constantinescu se prezintă ca un aport deschizător de drumuri și, concomitent, ca realizarea unei personalități. Prin soluțiile aduse în concepție și în tratarea artistică, ea stabilește un raport organic între modul „subiectiv" și cel „obiectiv" de dezvoltare a melosului folcloric, specificul național fiind o coordonată fundamentală a acestei muzici.

O mare varietate a gradelor de complexitate, de la lucrări de factură simplă, imediat accesibile, în genul orchestral, coral pînă la creații a căror înțelegere necesită o pătrundere succesivă, ca de pildă Triplul concert; în alte creații ca „O Noapte furtunoasă" sau ciclul de Șapte cîntece coexistă imaginea directă, captivantă, cu construcția complexă și detaliul subtil ce se lasă descifrate în timp.

Relativ simplă în elementele sale componente, opera suscită probleme de măiestrie în ansamblul ei, fie în creația vocal-dramatică, fie în cea instrumentală, uneori de o virtuozitate temerară (concertele, Toccata).

Un bogat peisaj de caractere expresive de la candoarea piesei pentru copii, la satira arzătoare, cu rezonanță socială, epica gravă, meditația de nuanță filozofică (patru madrigale, părți lente din cicluri simfonice), lirica festivă, înălțătoare și în genere predilecția către imagini vii, către semnificații programatice.

Paul Constantinescu ne destăinuie în evoluția sa creatoare o trăsătură care ar putea fi luată drept model: auto-exigența. În amintitul cuvînt rostit la Radio, vorbind despre proiectele de viitor, compozitorul arăta că acestea nu vor fi concretizate în viața de concert decît „dacă pînă la urmă vor putea fi la înălțimea propriilor mele exigențe". Iată în ce scop a refăcut el multe din paginile elaborate cu trudă în tinerețe ridicîndu-le la înălțimea experienței de maturitate.

Multe din soluțiile aflate de el stau astăzi la baza experienței compozitorilor noștri. Într-un studiu al său[4]) Zeno Vancea sublinia unele din căile specifice muzicii lui Paul Constantinescu în ce privește dezvoltarea substanței populare, cum sînt: melodia e supusă unor modificări cerute de funcția sa expresivă în contextul creației realizată de compozitor; formarea temei prin repetarea semi-perioadei pe altă treaptă și cu un veșmînt armonic diferit; operarea unei schimbări de treaptă în structura melodică populară; îmbinarea de fragmente din melodii populare diferite; îmbinarea între un început de temă populară cu o terminație proprie compozitorului sau invers.

Subliniem ca trăsături ce se cer aprofundate în legătură cu creația lui Paul Constantinescu, sinteza unificatoare a unor bogate resurse folclorice (cîntecul tradițional, cîntecul haiducesc, lăutăresc, muzica de salon, folclorul dialectal, cîntecul muncitoresc revoluționar, folclorul minorităților naționale etc.).

Paul Constantinescu a avut întotdeauna îndrăzneala simplității care a comportat — arareori — în cazul unei insuficiente dospiri a soluțiilor de creație, riscul facilității, al inegalității de valoare, așa cum ne atestă puține din paginile muzicii sale.

În ansamblu însă, muzica sa prezintă trăsături inovatoare ce se afirmă continuu de-a lungul evoluției compozitorului. Amintim astfel îmbogățirea ritmicii de la valorile clasice ale muzicii populare la complexe ordonate liber, cu o mare știință și fantezie (Triplul concert); îmbogățirea spectrului modal-armonic prin combinații de scări, echivocuri modale, modulația în însăși structura temei, polimodalitate, structurarea acordului prin includerea unor intervale specifice artei populare ca secunda, cvarta, septime mărite și micșorate (Baletul „Nunta în Carpați"); pătrunderea cromatismului (Șapte cîntece, Concertul pentru harpă); intensificarea polifoniei (Finalul Simfoniei în formă de pasaccaglie, partea II-a și finalul din Concertul pentru vioară, Triplul concert); maleabilitatea formei (Concertul de vioară, a cărui primă parte e un preludiu cu caracter de sonată, partea II-a, lied cu un scherzo median, iar partea a III-a un rondo sonată); însfîrșit, concentrarea discursului prin renunțarea folosirii repetărilor, a secvențelor fără o gradare a tensiunii emoționale, a elementelor ornamental-decorative (cum întîlnim încă în Concertul pentru harpă), în favoarea sporirii reliefului tematic și al dezvoltărilor.

Însemnările de față nu țintesc decît să deschidă drumul pentru o cercetare atentă, laborioasă a problemelor de conținut și măiestrie artistică pe care opera regretatului muzician le suscită în cadrul bogat, în plină ascensiune al muzicii noastre.

4) „Despre noțiunea de dezvoltare în muzică", rev. „Muzica" nr. 7/1955, p. 20—21.

ADRIAN RAȚIU

Muzica și educația estetică a maselor

Alături de creatori și interpreți de valoare care contribuie la prestigiul mereu crescînd al artei noastre muzicale în țară și peste hotare, ne putem mîndri cu un public aflat în plin proces de formare. Numărul deosebit de mare al iubitorilor de muzică dornici să descopere comorile artei, ca și faptul că aceștia pot fi întîlniți nu numai în marile centre culturale ci în orice colț al țării — altădată în afara razelor luminoase ale artei — nu ar fi fost cu putință fără grandioasa revoluție culturală înfăptuită în patria noastră.

Căile de pătrundere a operelor muzicale în cercuri tot mai largi de auditori sînt dintre cele mai variate, de la teatre muzicale și filarmonici, pînă la emisiuni radiofonice, tipărituri, discuri. Învățămîntul muzical în toate școlile de cultură generală ca și școlile populare de artă, lecțiile Universităților populare, ale Universității muzicale pentru studenți ca și cursurile de inițiere muzicală prin radio, concertele educative, cărțile de popularizare precum și vasta activitate artistică de amatori, contribuie la apropierea maselor de muzica profesională, ale cărei „taine" sînt treptat descifrate.

Poate mai mult decît celelalte arte, muzica necesită o pregătire aperceptivă, datorită limbajului ei profund specific. Inițierea în arta sunetelor este — fapt binecunoscut — un proces de durată care presupune eforturi stăruitoare atît din partea îndrumătorilor cît și a celor datori să înțeleagă mesajul operelor muzicale. Marile capodopere ale muzicii, cu toată forța lor expresivă deosebită, nu-și desvăluie dintr-odată semnificația și întreaga bogăție a conținutului. În același timp însă, chiar amatorul mai puțin pregătit nu va putea rămîne indiferent în fața măreției monumentelor sonore și va fi îndemnat să le pătrundă înțelesul prin audieri repetate. Fără a contesta rolul educativ și atractiv al unor genuri intermediare, menite să faciliteze trecerea de la muzica însușită spontan de mase (folclor, cîntece de mase, muzică ușoară) le genurile și formele muzicale culte, credem că drumul spre adevăratele satisfacții estetice nu poate fi deschis decît prin contactul cu cele mai înalte valori ale artei. Așa cum tablourile lui Van Eyck și El Greco, Rembrandt și Brueghel, Grigorescu și Luchian suscită cel mai viu interes în rîndurile vizitatorilor Muzeului de Artă al R.P.R., care vor reveni adesori, atrași de forța magnetică a acestor capodopere, creațiile lui Bach, Mozart, Beethoven și ale altor titani ai muzicii sînt chemate în primul rînd să stîrnească entuziasmul publicului larg.

Ciclurile de concerte consacrate simfoniilor de Beethoven, ce au avut loc la București și Cluj sub conducerea maeștrilor George Georgescu și Antonin Ciolan, au fost urmărite de un public mai larg decît cel care frecventează în mod obișnuit concertele simfonice. S-a creat și un fel de tradiție a prezentării Simfoniei a IX-a la deschiderea și închiderea stagiunii (concertele repetîndu-se în mai multe zile succesive), atît în săli de concert cît și în mari întreprinderi, direct în mijlocul oamenilor muncii. De același mare succes s-au bucurat diferitele festivaluri Bach, susținute de Filarmonica de Stat „George Enescu" sau orchestra cinematografiei. Experiența vieții muzicale din ultimii ani arată că asemenea manifestări de înaltă ținută artistică întrunesc adeziunea unui auditoriu larg, avînd deci o mult mai puternică înrîurire educativă decît unele concerte populare axate pe lucrări presupus accesibile — în realitate piese de un interes artistic scăzut sau depășite de evoluția artei muzicale — prin care se subestimează capacitatea de înțelegere a publicului.

Este destul de răspîndită și părerea că muzica contemporană necesită, pentru a fi înțeleasă, o pregătire de lungă durată, o apropiere treptată, metodică, prudentă. Teoria retrăirii diferitelor etape ale muzicii, recomandînd parcurgerea curentelor și stilurilor în ordinea istorică a apariției lor, pentru a se ajunge astfel, într-un tîrziu, la creația contemporană, se dovedește a fi fundamental greșită. Pe de o parte, nimeni nu și-a însușit, în vremea noastră, o cultură muzicală pornind de la Perotinus, Machault și maeștrii polifoniei corale și nici măcar de la Bach (dar probabil că pentru susținătorii acestei teorii muzica începe abia la sfîrșitul secolului 18 !). Pe de altă parte, creații muzicale contemporane considerate mult timp ca inaccesibile chiar și pentru un public mai inițiat — în consecință absente din repertoriul simfonic — au fost primite cu multă căldură la concertele ce au avut loc în ultimul timp la București, Cluj, Iași și Timișoara. Faptul că aceste lucrări au stîrnit aceeași reacție entuziastă (bisarea unor creații contemporane părea, pînă nu de mult, de-a dreptul utopică) a unui auditoriu mereu diferit, constituie cea mai elocventă dezmințire a inaccesibilității lor. O curajoasă programare în cadrul concertelor cu caracter edu-

cativ, a unor lucrări alese din creația contemporană ar putea împrăștia, cu totul, prejudecata că arta compozitorilor din zilele noastre se lasă mai greu înțeleasă. Reflectînd idealurile și aspirațiile epocii, aceste opere se adresează iubitorilor de muzică de astăzi care vor regăsi, audiindu-le, propriile lor trăiri sufletești. Oricît de neobișnuite ar putea părea la început mijloacele de expresie folosite, în comparație cu cele ale compozitorilor din trecut, auditorii vor putea descoperi, o dată cu semnificația operei de artă, relația acestor mijloace cu conținutul nou exprimat, înțelegînd astfel o lege specifică artei muzicale — aceea a evoluției continue a limbajului muzical în funcție de necesitățile de conținut. În ce privește rezerva publicului față de inovațiile muzicii, este un fapt știut că nu păturile cele mai noi ale acestuia dovedesc o atitudine refractară, ci acea parte a publicului care, ancorată în anumite obișnuințe, se arată puțin interesată să descopere valorile noului și să-și lărgească orizontul artistic.

Alături de concertele simfonice, care și-au cîștigat un număr mare de admiratori, concertele de muzică de cameră pot descoperi auditorilor vaste domenii mai puțin cunoscute ale culturii muzicale. Aici nu se poate vorbi încă de un public constant, în primul rînd din lipsa unor formații permanente care să creeze o continuitate și o tradiție a genului. Orchestra de cameră care și-a început de curînd activitatea, sub auspiciile Filarmonicii „George Enescu", ar putea umple un gol însemnat în viața noastră de concert. Repertoriul aproape nelimitat de lucrări necesitînd un aparat orchestral redus legitimează existența unor asemenea ansambluri. Cunoașterea admirabilelor creații preclasice (este binevenită începerea activității orchestrei susamintite printr-un ciclu Corelli-Vivaldi) ca și a unor lucrări contemporane pentru formații de cameră — apărute ca o reacție la hipertrofierea orchestrei simfonice — va îmbogăți considerabil orizontul artistic al publicului. Vizita, la scurt interval de timp a celor trei orchestre de peste hotare, printre care excelenta formație a lui Antonio Janigro, ne-a adus odată în plus dovada înaltelor satisfacții artistice oferite de aceste creații muzicale de dinafara genului simfonic propriu-zis.

Pe lîngă o orchestră de cameră permanentă, existența unor formații stabile de cvartet de coarde ar fi în măsură să pună publicul în contact cu atîtea capodopere rar auzite. Ele ar putea cuprinde întregul repertoriu, deosebit de vast, al lucrărilor pentru instrument de coarde de la trio la octet. Dintre acestea cvartetul de coarde, el singur, constituie un domeniu imens, căruia artiști de valoare îi pot închina efortul unei vieți întregi. Este de neconceput ca un asemenea gen, comparabil ca importanță cu cel al simfoniei, să rămînă aproape cu totul în afara contactului cu publicul. Radiodifuziunea, prin emisiunile sale, suplinește într-o anumită măsură acest gol din viața noastră de concert, dar nu este mai puțin adevărat că doar legătura directă a publicului cu creațiile muzicale îi vor deschide acestuia porțile spre înțelegerea lor deplină. De ce nu am avea, de pildă, alături de ciclurile simfoniilor de Beethoven, ciclul integral al cvartetelor sale — și, desigur cel al sonatelor?

Dacă, în legătură cu muzica de cameră, persistă încă bănuiala unei accesibilități mai reduse — pe care o activitate intensă în această direcție o va spulbera neîndoielnic (se știe că în secolul trecut amatorii ajungeau la o frumoasă cultură muzicală, fără radio și magnetofon, prin muzica de cameră cîntată în familie), creația corală este unanim recunoscută ca fiind deosebit de aproape de înțelegerea tuturor. Pornind de la piesele corale cele mai simple, care își cîștigă o imediată popularitate, interpreții amatori împreună cu publicul care-i urmărește se vor apropia treptat de genurile cele mai complexe. Sporirea concertelor corale cu lucrări de muzică polifonică — pe care formațiile noastre profesioniste să le prezinte în condiții optime — ar putea să constituie un imbold atît pentru ansamblurile de amatori în propria lor activitate cît și pentru creatori, care au cultivat prea puțin genurile polifonice.

Lărgirea necontenită a rîndurilor de iubitori de muzică, îmbogățirea cunoștințelor amatorilor și satisfacerea unor exigențe tot mai înalte, cer ca acțiunea educativă să se desfășoare pe planuri diferite. Repertoriul orchestrelor simfonice și ale teatrelor de operă și balet, programele recitalurilor și concertelor de muzică de cameră, tematica conferințelor și ciclurilor educative, emisiunile radiofonice, se străduiesc să țină seama de cerințele variate ale ascultătorilor. Această acțiune trebuie dusă neîncetat mai departe, căutîndu-se mijloace tot mai perfecționate pentru ca mase tot mai largi de auditori să fie puse într-un contact cît mai strîns cu arta cea mai înaltă. Drumurile prea ocolite și opririle la mijloc de drum sînt la fel de dăunătoare. Formarea unui public muzical larg cu o exigență cît mai înaltă — rod al unei ample acțiuni de educare estetică a maselor — stimulează la rîndul său activitatea creatorilor și interpreților, contribuind la înflorirea multilaterală a culturii noastre muzicale.

WILHELM BERGER

Concertul pentru vioară și orchestră de Pascal Bentoiu

Concertul pentru vioară și orchestră, *ca gen*, are o bogată tradiție. Desprins de timpuriu din preclasicul concerto grosso drept o formă concertantă cu particularități distincte, concertul pentru vioară și orchestră se dezvoltă necontenit; luînd ca punct de plecare concertele lui Antonio Vivaldi, recunoaștem pînă în contemporaneitatea noastră un șir de lucrări, din cadrul cărora multe s-au înscris în literatura universală drept capodopere, strălucind cu veșnica tinerețe. De aci popularitatea genului în rîndurile ascultătorilor, apoi întrecerea generațiilor de violoniști pentru obținerea unor interpretări cît mai frumoase și convingătoare.

Ar fi desigur greșit dacă am limita dezvoltarea acestui gen numai la variația raportului dintre vioara solistă și orchestră. Totuși, acest factor are o deosebită însemnătate. În general se pot sesiza trei direcții. În primul rînd, sublinierea rolului concertant atribuit viorii, integrîndu-se toate posibilitățile tehnice și expresive dobîndite. Acest concept poate fi urmărit la Vivaldi, Paganini, Wieniavski.

Mozart, poate cel mai mare maestru în elaborarea concertului pentru vioară și orchestră, asigură, în lucrările sale, ca și Bach în concertul în re minor pentru două viori sau în cel în la minor pentru vioară și orchestră, un echilibru perfect prin organicitatea întregii țesături sonore, prin întrepătrunderea atît de firească a funcțiilor solistice și orchestrale. Nu întîmplător, muzicienii ultimelor decenii s-au reapropiat de coordonatele acestea. Într-adevăr, ele reprezintă în înțelesul strict al cuvîntului modele clasice.

Simfonizarea din ce în ce mai accentuată pătrunde ca un element constitutiv în ținuta concertului instrumental. Lent dar continuu, raportul dintre instrumentul solist și orchestră se modifică. De pildă, expoziția și dezvoltarea orchestrală ocupă un loc însemnat în economia concertului pentru vioară și orchestră de Beethoven (mai cu seamă în prima parte). De aci va lua naștere o nouă orientare. Amplificarea formelor simfonice ca și a întregului discurs simfonic duce la transformarea concertului pentru vioară și orchestră într-o simfonie concertantă. Din această cauză doar marii creatori, de pildă Brahms, Ceaikovski, reușesc să mențină viorii soliste rolul de exponent principal al acțiunii muzicale.

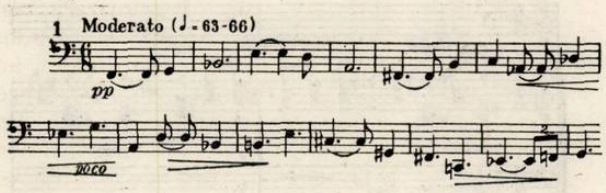
Așadar, concertul pentru vioară și orchestră posedă o problematică complexă iar dificultățile în tratare sînt apreciabile. Concertul modern, ținînd cont de tradițiile existente, reprezintă în general o sinteză în care sînt înglobate noile date stilistice, un nou conținut emoțional, o nouă factură violonistică și simfonică. In acest sens, ne referim la lucrările compozitorilor ca Prokofiev, Bartók, Șostakovici, Haciaturian. Substanța muzicală, fundamental înnoită, îmbracă, pe lîngă formele clasice, adeseori forme de gen; apare nocturna (Șostakovici), poemul (Chausson) și în general viorii i se imprimă o ținută mai degajată și totuși interiorizată, un stil improvizatoric expresiv arcuit și gradat pe suprafețe întinse. Formele variaționale au fost folosite de Berg și Hindemith. Deoarece toate aceste modalități fac parte astăzi deja din tradiția genului, putem trage concluzii asupra complexității problemelor de diferite ordine în domeniul concertului pentru vioară și orchestră. Departe de a închide drumul, cunoașterea acestor date și folosirea lor în mod creator mijlocește exprimarea mesajului artistic în forme trainice și mereu înnoite.

In *Concertul pentru vioară și orchestră op. 9*, Pascal Bentoiu valorifică datele tradiției într-un mod original. Se unesc aci, într-o sinteză organică și cutezantă, elemente poate diametral opuse. Unei clar conturate ținute simfonice i se opune stilul recitativic-improvizatoric al viorii soliste. Mai mult, după cum va rezulta din analiza lucrării, în primele două mișcări asistăm la o depănare paralelă în care fiecare factor, vioară solistă și orchestra simfonică, își păstrează o independență proprie pentru a se contopi într-un tot unitar de-abia în finalul concertului. Contrastele cele mai puternice iau naștere prin opunerea stilului contrapunctic sever, în passacaglia (prima parte) supleții și expresivității lirice a viorii soliste, opoziție continuată în partea a doua prin stilul de baladă, pe coordonatele căreia evoluează discursul viorii soliste, în timp ce orchestra impune printr-o ritmică susținută atmosfera unui scherzo.

De fapt, deși constituit din trei mișcări distincte, concertul de Pascal Bentoiu este o lucrare monotematică de mare amploare. Utilizînd o tehnică variațională, de continuă derivare și reprofilare a unor elemente tematice,

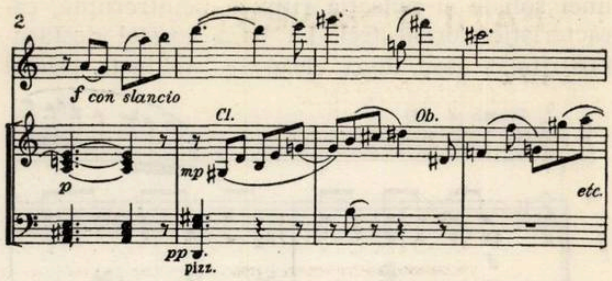
conținute în tema passacagliei din prima parte, autorul investește aceste elemente intonaționale cu funcții expresive mereu variate. Nuanțele unui lirism generos și cald ca și o tehnică violonistică expresivă și eliberată de pasaje de virtuozitate, inutile aci, dau lucrării o notă distinctă. Problemele de construcție sînt vădit subordonate expresiei, care evoluează pe parcursul lucrării spre semnificațiile unui poem (ultima parte). Și nu știrbim cu nimic originalitatea concertului de față dacă afirmăm că Poemul de Chausson, îndrăgit de mulți datorită excepționalei interpretări date de George Enescu acestei lucrări (versiunea vioară-pian), constituie pe plan emoțional unul din imboldurile pentru crearea acestei lucrări (scrisă încă în anul 1958).

Prima parte, Moderato, este o passacaglie. Dar în interiorul acestui cadru susținut mai cu seamă prin desfășurarea discursului simfonic, vioara solo evoluează pe datele unei forme de sonată, respectînd întocmai toate elementele specifice acestei forme. Tema passacagliei,

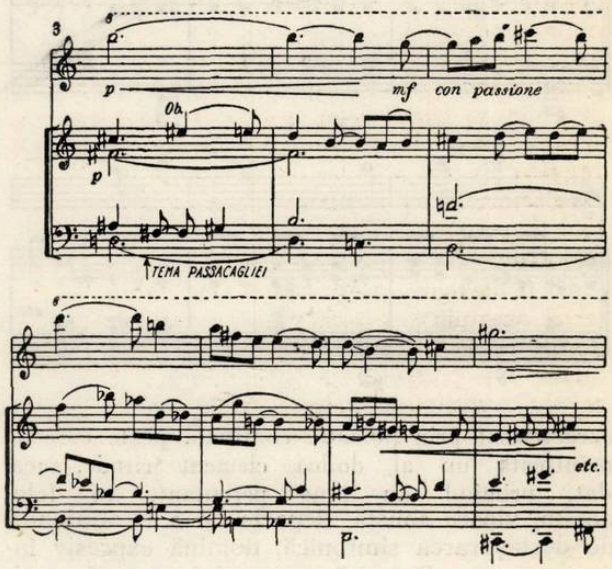


expusă mai întîi de coardele grave și fagot, se dezvoltă de-a lungul unui ciclu de variațiuni cu intrări succesive din cvintă în cvintă, în sens suitor pînă la epuizarea ciclului de 12 cvinte consecutive. Astfel, ciclul ce pleacă de la fa minor ajunge la corespondentul enarmonic lui : mi-diez. Coralul alămurilor marchează culminația passacagliei. De aci urmează evoluția inversă, caracterizată prin inversarea temei passacagliei ca și a ordinei de intrări succesive, de data aceasta coborîtoare din cvintă în cvintă, pentru a reajunge la centrul tonal al primei părți, fa-minor. În general se remarcă o tendință de limitare a materialului tematic la elementele conținute în tema inițială. Prin variate procedee de travaliu, lărgiri, diminuări sau inversări, se obțin mereu noi profiluri sonore.

Vioara solistă se integrează în acest amplu și intens polifonizat discurs simfonic, acționînd pe baza principiului compensației. Forma de sonată, suprapusă aci, degajează și luminează, înlesnind un comentariu liric al întregii acțiuni. Expunerea temei passacagliei și primele trei variațiuni sînt rezervate orchestrei, formînd o secțiune introductivă. Vioara intră în variațiunea a patra, preluînd tema ușor modificată, aceasta transformîndu-se în prima temă a expoziției de sonată.



În timp ce trompeta și violele continuă mersul passacagliei, vioara aduce puntea, apoi tema a doua, intens lirică, concentrată însă ca întindere (var 7). Ea planează deasupra discursului orchestral în continuă amplificare polifonică și dinamică.

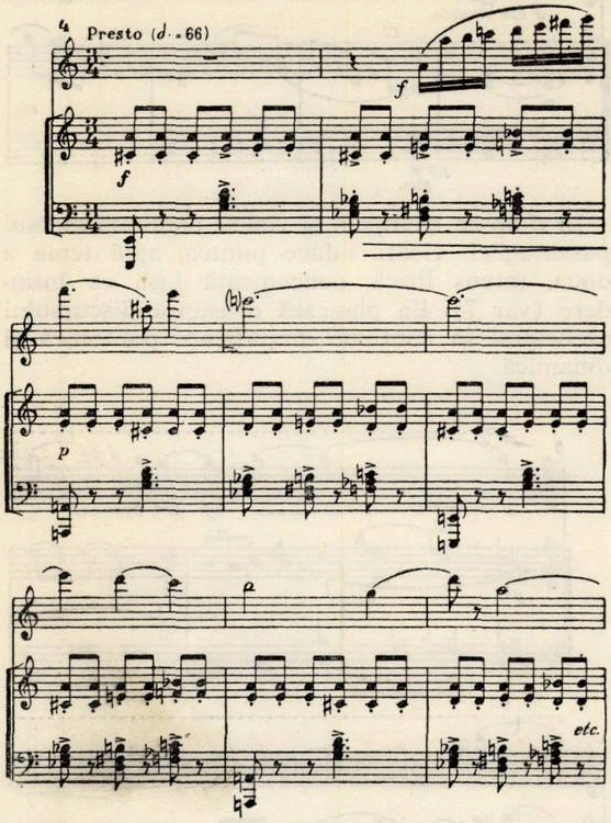


Dezvoltarea formei de sonată este deschisă în variațiunea a opta de alămuri iar vioara solo potențează elementele tematice mai întîi sub forma unui recitativ, apoi sub forma unor broderii de largă respirație. Pe parcursul culminației orchestrale, vioara se elimină temporar ; reapariția ei prelungește dezvoltarea, aducînd totodată o destindere binevenită. Intensitățile se reduc treptat pentru a pregăti momentul de repriză. Cadența, pregătită printr-o variațiune concluzivă, o marchează trecerea spre coda formei de sonată ca și cea a passacagliei.

Partea a doua, Presto, este o formă monopartită. Și aci funcțiile se diversifică. În timp ce materialul melodic, derivat tot din nucleele passacagliei, și tratarea instrumentală a viorii soliste ne duc spre un element improvizatoric, conceput în sfîrșitul baladei, discursul orchestral relevă puternice trăsături de scherzo prin vigoarea elementului ritmic. Balansul metric, obținut aci prin alternarea consecventă a unor celule de trei și două optimi, este o caracteristică a întregii părți.

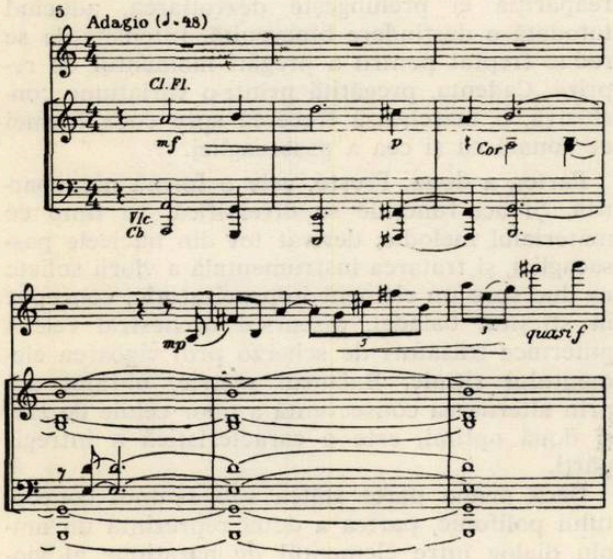
Dacă prima parte stătea sub semnul conceptului polifonic, partea a doua reprezintă un amplu dialog între elementul de narațiune al vio-

linei soliste și pulsația ritmică neîntreruptă, caracteristică orchestrei. La baza acestei desfășurări ritmice stau două elemente distincte, primul

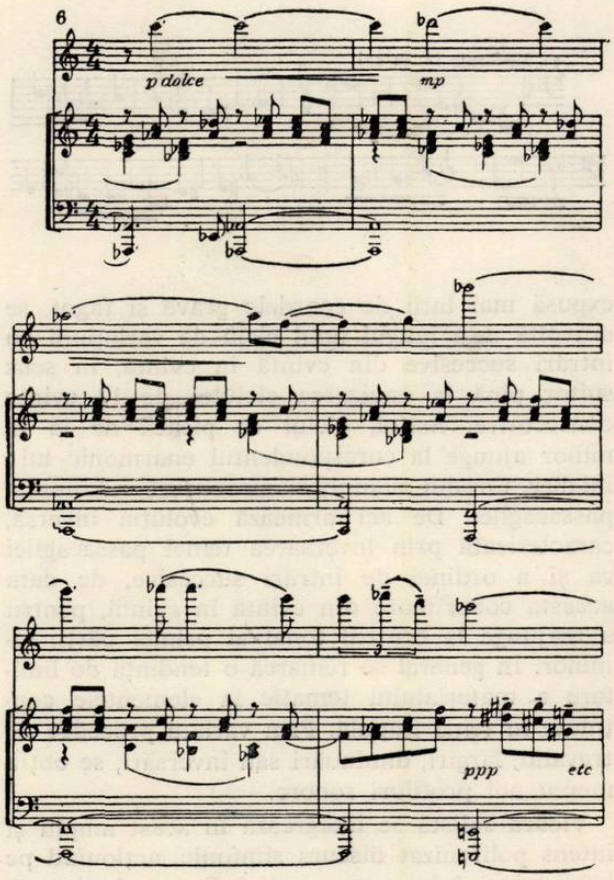


caracterizat prin pulsație continuă, peste care se manifestă un al doilea element ritmic, sacadat, primind un sens percutant. În felul acesta, vioara solistă, departe de a fi stînjenită de desfășurarea simfonică, domină expresiv întreaga parte. Datorită antrenului general, optimismului și sclipitoarei tratări violonistice, această parte separă net cele două mișcări extreme.

Tonalitatea de încheiere a Presto-ului, La major, este preluată de partea a III-a, Adagio. Nucleul inițial al passacagliei, expus de flaut și



clarinet în formă inițială, iar de violoncele și basi în formă inversată, reluat în ecou de corni, deschide un amplu recitativ al viorii soliste. Acest recitativ, însoțit spre încheiere de oboiul prim, formează o secțiune introductivă pentru partea lentă, construită în formă de lied dezvoltat. De fapt, această ultimă parte constituie totodată o sinteză a întregului. Mai întîi, Pascal Bentoiu reduce la un singur aspect paralelismul de pînă acum dintre vioara solistă și orchestră. Apoi, intervalica cromatică a temei passacagliei se diatonizează intens. Pe plan tonal, finalul se situează pe relativa majoră, La bemol-major, a primei mișcări, fa minor. Această bază tonală se instituie lent. B-ul unic, modulat, duce spre o nouă afirmare luminoasă a primei teme în Mi major, intonată de viorile prime ale orchestrei în timp ce vioara solo țese o fină pînză sonoră, învăluind totul în broderiile ei. Întreaga dezvoltare ca și culminația stau sub semnul unui lirism interiorizat și cald. În repriză cucerește melodicitatea, ambianța sonoră intimă a melosului adus spre ultima sa formă, iar centrul final La bemol-major se instituie definitiv.



Coda aduce, sub formă de ecou, de patru ori consecutiv, primele sunete ale passacagliei, de fapt sîmburele generator al întregii lucrări, mereu întrerupte de basii orchestrei. Vioara solo încheie concertul printr-un recitativ, condus în sens divergent față de orchestră, aducînd rezolvarea finală pe sunetul comun, La bemol.

Pascal Bentoiu a acumulat o experienţă apreciabilă în genul concertant. În concertul pentru vioară, problemele de construcţie, de organizare a întregului discurs sub un arc unitar sînt mult mai vizibile. Economia tematică, caracterul delimitat al întregului melos determină şi profilul lucrării, o sobrietate pronunţată în prima parte, spulberată în a doua, pentru a transpune întreaga acţiune într-un climat poetic în finalul concertului. Succesiunea lent — repede — lent, destul de rar utilizată în general, pune mai cu seamă în faţa interpretului greutăţi în dozarea şi construirea imaginii sonore.

Concertul, recent tipărit, a beneficiat, la rîndul său, în decembrie anul trecut, de interpretarea măiestrită şi profundă dată de violonistul Ştefan Gheorghiu, acompaniat de orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „George Enescu", condusă de Mircea Cristescu. Lucrarea constituie o realizare de seamă a compozitorului, trezind totodată un viu interes pentru o nouă creaţie a lui Pascal Bentoiu destinată tot viorii, şi anume Sonata pentru vioară şi pian, în care compozitorul continuă nemijlocit linia concertului, desigur în limitele specifice acestui ansamblu instrumental.

ANDREI PORFETYE

Simfonia I-a de Doru Popovici

Doru Popovici s-a remarcat, în primul rînd, prin lucrările reuşite în domeniul muzicii orchestrale. Două schiţe simfonice, Concertino pentru orchestră, Simfonietta, Concertul pentru orchestră, sînt piese care şi-au cîştigat un loc în repertoriul orchestrelor noastre. Sinceritatea expresiei, lirismul cald, muzicalitatea, precum şi meşteşugul din ce în ce mai sigur sînt trăsături ce au contribuit la răspîndirea pieselor sale valoroase, fie ele lieduri, muzică de cameră sau piese pentru orchestră.

Spre sfîrşitul stagiunii trecute, publicul din Cluj şi Bucureşti a avut prilejul să asiste la interpretarea unei lucrări noi de Doru Popovici.

Analiza ne duce la concluzia că Simfonia este una din lucrările caracteristice pentru mersul ascendent al autorului şi, poate, totodată cea mai reprezentativă a sa. Vom încerca să aducem în discuţie cîteva argumente care, credem, ne îndreptăţesc să facem această afirmaţie.

În primul rînd, caracteristicile muzicii sale, melodicitatea cu efuziuni lirice, folosirea unui schelet armonic clar, în care paralelismul fie în terţă, sau alte intervale suprapuse, determină ambianţa armonică, scriitura aerată, în care liniile sonore se mişcă în voie şi ies mereu în evidenţă, orchestraţia subţire, cu caracter de muzică de cameră — au fost împletite aci în modul cel mai armonios, avînd ca rezultat un bun echilibru al stilului.

În al doilea rînd, ca o consecinţă ies în evidenţă aci mai mult ca în alte lucrări claritatea mesajului, profunzimea conţinutului expresiv, plasticitatea imaginilor sonore.

În orice caz, simfonia reprezintă în creaţia autorului un punct remarcabil, o sinteză a lucrărilor anterioare.

În ceea ce priveşte alegerea formei, Doru Popovici a mers pe un drum ce se conturează în muzica contemporană din ce în ce mai mult.

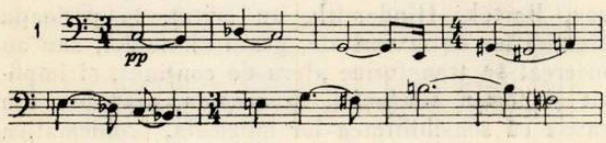
Este cunoscut faptul că mulţi compozitori ca Debussy, Strauss, Ravel, Reger, Stravinski, Enescu, Bartók, Hindemith, au evitat, în perioada creaţiei lor de maturitate, genul simfoniei, sau au încercat să transforme sfera de conţinut, şi implicit şi forma simfoniei. Şi aceasta, probabil, din cauză că sensibilitatea lor muzicală, problematica de conţinut nu mai corespundeau cerinţelor şi concepţiei unei simfonii în sensul clasic sau romantic al noţiunii. Astfel au luat fiinţă noi genuri ca simfonia de cameră (Enescu, Britten), simfonia concertantă — o îmbinare între concert şi simfonie — simfonia pentru grupuri orchestrale (Stravinski — simfonie pentru suflători; Mirzoian — simfonie pentru coarde şi timpani etc.). Dar ceea ce caracterizează toate căutările, uneşte pe toţi aceşti compozitori, este tendinţa de a transforma structura simfoniei, şi în special acea parte care este hotărîtoare pentru fizionomia simfoniei de tip romantic — partea în formă de sonată. Această formă, plăsmuită de Haydn, Mozart şi Beethoven şi dezvoltată pînă la extremele ei posibile de către Schubert, Brahms, Ceaikovski, Bruckner, Mahler etc. a oferit compozitorilor din veacul nostru, după cum se pare, prea puţin cîmp de manifestare pentru o desfăşurare originală. Există, desigur, şi

creatori ca de exemplu : Prokofiev, Șostakovici, Honegger, Sibelius care au realizat capodopere, continuînd în mod original moștenirea muzicii romantice și care au dovedit în mod grăitor că această formă își păstrează și în continuare viabilitatea.

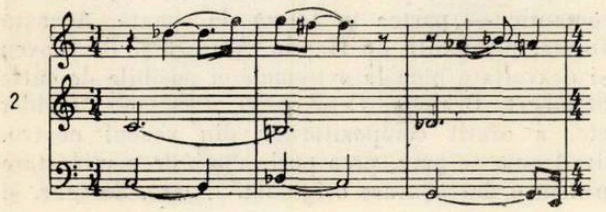
Totuși, mulți compozitori contemporani încearcă îmbogățirea tradiției prin dezvoltarea unor forme aparținînd preclasicismului. Astfel, pătrund în cadrul simfoniei forme ca : passacaglia, ricercar, fuga etc. proprii stilului contrapunctic. Cu introducerea acestor forme se va schimba, bineînțeles, și înfățișarea scriiturii : la clasici și romantici cu predilecție omofonă, aci polifonică — liniară. Iar dacă în simfonia de tip beethovenian a predominat principiul de dezvoltare, simfonia contemporană se desfășoară sub dominarea principiului variației.

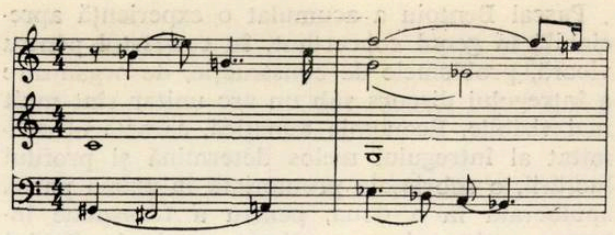
Lucrarea lui Doru Popovici vădește tendința ultimei categorii de lucrări. Ea este compusă din patru părți, fiecare din ele purtînd un titlu, un fel de motto : *Doftana, În luptă cu inerția, Epitaf* („strigăt răpus de josnicia armelor"), *Dialog cu timpul* („spre statuia înaltă a viitorului"). Fără să-și propună a realiza o lucrare strict programatică", compozitorul a ales aceste titluri pentru a contura cu ajutorul cîtorva imagini poetice atmosfera generală pe care dorește să o exprime.

Conținutul primei părți redă o stare de apăsare, durerea ce crescînd, se transformă în împotrivire, în răzvrătire. Pentru a exprima pe plan muzical acest conținut, autorul și-a ales forma de passacaglie care, prin caracterul ei grav, prin particularitățile sale de construcție, oferă posibilități de desfășurare optime. Permanenta revenire a melodiei grave a basului,



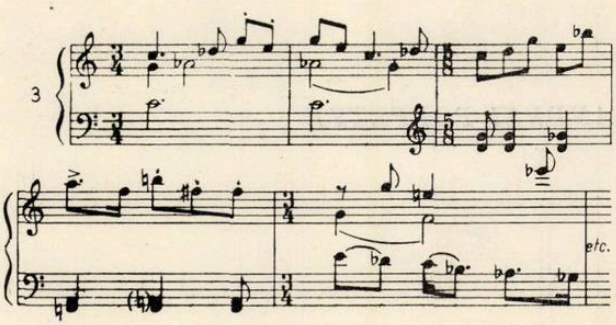
sugerează apăsarea, generează atmosfera generală. Variațiile, pornind de la o simplă contramelodie, cresc ca intensitate și amplitudine pînă la un punct culminant, după care este readusă starea emoțională de la început. Cele patru variații finale amintesc de un mare monolog — tema apare concomitent cu augmentarea sa însoțită fiind și de prima contramelodie.



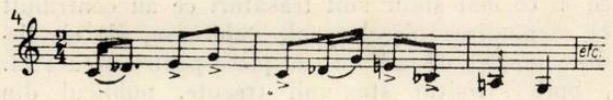


O meditație asupra celor trăite, unde apar sporadic fragmente din variațiile anterioare, încheie passacaglia.

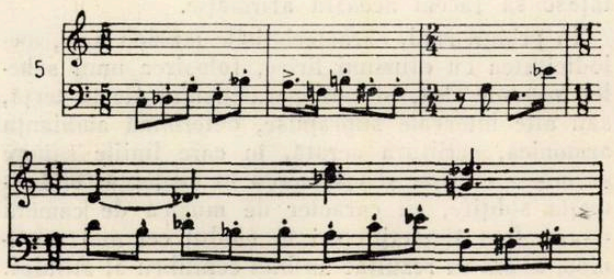
Urmează un scherzo miniatural, fără trio. Ca sferă expresivă, această parte este înrudită cu scherzoul de tip brahmsian (simfonia a II-a), liric, cu un caracter predominant cantabil. Iată materialul de bază :



Acesta este supus unei permanente transformări (vedem și aici aplicat principiul variantelor). În decursul scherzoului apar mai multe linii melodice ce nu sînt altceva decît transformări ritmice ale temei sau a unor fragmente din ea. Astfel, deslușim imediat o primă transformare :

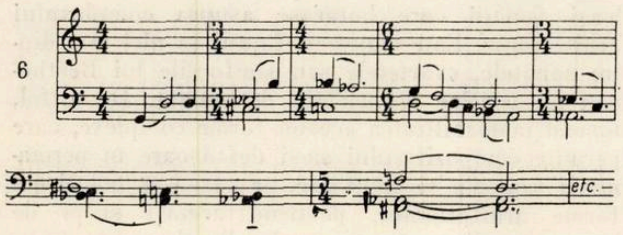


După cum observăm, se păstrează intervalele melodice, dar de astă dată, ele îmbracă alt schelet ritmic. O a treia temă, tot la bași, are aceeași structură intervalică însă, modificată ritmic :

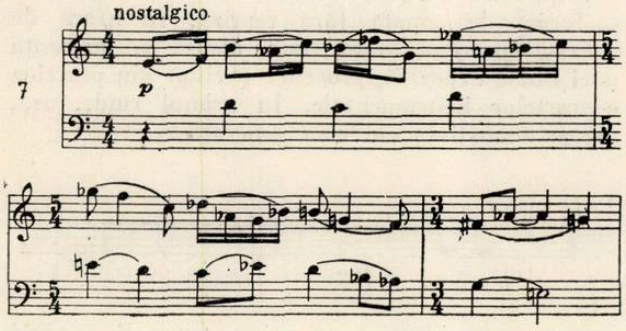


Următoarele două variante ale temei de bază duc spre punctul culminant care coincide totodată cu sfîrșitul părții.

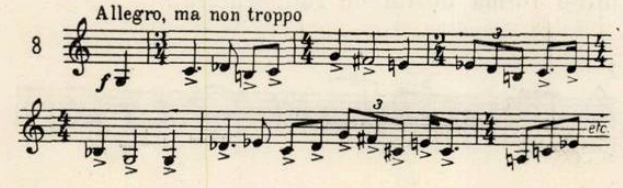
Mișcarea lentă reprezintă indiscutabil partea cea mai realizată. Inspirată de la prima notă pînă la acordul final, ea este, totodată, cea mai unitară, concisă, plastică. Expresivitatea nu rezultă din viața interioară a temei ci, așa cum se întîmplă des în muzica polifonică, din împletirea liniară a melodiilor. Din opunerea acestora, completarea lor reciprocă, împreunarea lor, reiese acel larg flux melodic ce se îmbogățește permanent cu fiecare apariție a temei, cu fiecare imitație nouă, asemenea unui fluviu care unește în cursul său o bogăție de fire de apă independente. Iată începutul mișcării :



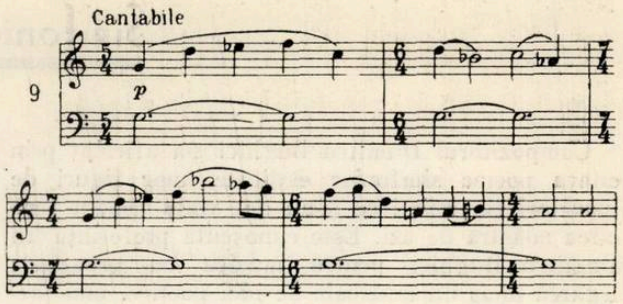
Din punct de vedere formal, muzica este închegată în formă de lied. Partea mediană aduce aminte de scherzo, prin prima formulă ritmică și intervale identice.



Ultima parte se prezintă în formă de sonată în care se detașează net — conform principiului clasic — cele trei secțiuni : expoziția, dezvoltarea și repriza (aci inversată, începînd cu tema a doua). Ea aduce deznodămîntul, limpezirea. Cu intonarea temei principale, de către cei patru corni



viguroasă, optimistă, este inaugurată o nouă atmosferă, contrastantă cu cea din părțile anterioare. Pentru moment a și dispărut scriitura liniară ; acorduri masive subliniază expresia temei. Puntea, prin caracterul ei dinamic, contribuie la stabilirea stării emoționale. Tema a doua :



are un caracter meditativ și este înrudită, cel puțin în capul temei (primele trei note), cu ideea principală. Dezvoltarea poate fi denumită o adevărată sinteză a întregii lucrări. Chiar de la început auzim cele două teme suprapuse. Apoi, rînd pe rînd, își fac apariția toate melodiile principale ale diferitelor părți, însoțite fiind în permanență de către una din aceste idei. Este o continuă creștere realizată în mod convingător fără întrebuințarea mijloacelor exterioare. Simfonia termină cu o codă amplă unde se întîlnesc, pentru ultima oară, temele principale.

Cu această lucrare, Doru Popovici și-a profilat limbajul său personal, în care regăsim toate elementele stilului anterior, mai logic organizate, împletite într-o țesătură bogată, expresivă. De altfel, mișcările lente (1 și 3) caracterizate printr-un conținut de idei bogat, emoțional potențat, reprezintă momentele cele mai reușite și, totodată, punctele culminante. Mișcările rapide nu reușesc întotdeauna să se impună, nu au, cîteodată, suficientă pregnanță și plasticitate. Scherzoul ni se pare pe alocuri static. Totuși, lucrarea văzută în întregime este bine construită și se prezintă convingătoare.

Hotărîtor pentru înfățișarea nouă a scriiturii este felul cum sînt aranjate ideile muzicale. Trecerea ponderii de la vertical la orizontal reprezintă o caracteristică hotărîtoare. Putem observa de la pas la pas deosebita grijă pentru orice amănunt liniar. Autorul merge cîteodată prea departe în acest sens, neglijînd armonia care în urma suprapunerii temelor cu o înfățișare intervalică prea diferită devine pe alocuri aspră și cîteodată cu o nuanță de gri. Este adevărat, însă, că Doru Popovici printr-o orchestrație ingenioasă, totodată extrem de simplă, a știut să reducă mult insuficiența amintită. O altă caracteristică reprezintă melodicitatea limbajului folosit. Acestui mijloc de expresie îi este rezervat, peste tot, locul principal.

Remarcabil în această lucrare este felul în care autorul a știut să folosească și să exploateze materialul sonor de bază. Aproape toate temele își au originea în tema passacagliei (vezi ex. 1). Aplicînd principiul variației, în care permutația ritmică și cea intervalică se situează pe prim plan, autorul reușește să creeze permanent imagini muzicale vii, accesibile.

Cu această simfonie, Doru Popovici a reușit să compună o lucrare vie, de ținută muzicală.

Simfonietta a II-a de Dumitru Bughici

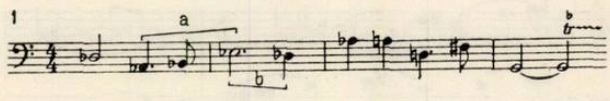
Compozitorul Dumitru Bughici s-a afirmat prin cîteva poeme simfonice dedicate unor figuri de luptători comuniști ce și-au dat viața pentru fericirea noastră de azi. Este cunoscută preferința lui Dumitru Bughici pentru muzica cu program : legarea imaginii muzicale de idei poetice, mai precis modelarea, zămislirea ei din aceste idei sînt trăsături de bază ale muzicii. Mărturie stau poemele simfonice „Filimon Sîrbu", „Evocare" (Donca Simo), Simfonia poem.

Noua sa lucrare, Simfonietta a doua, scrisă în anul 1962 și prezentată nu de mult în primă audiție, este dedicată cuceririlor cosmosului. Și de data aceasta compozitorul a folosit anumite procedee de lucru specifice muzicii programatice. De exemplu chiar primele sunete, închegate într-un ritm specific, amintesc de semnalul Morse, ce a mijlocit legătura cu cosmonauții în timpul zborului. Acest ritm va apare în decursul lucrării foarte des, deținînd rol important, fără a deveni un element principal. Însă, ceea ce va stabili desfășurarea formei, a discursului muzical, este pe de o parte materialul sonor de bază (o temă generatoare) iar pe de alta, modul de lucru ales. Cu alte cuvinte, tema principală cu care facem de îndată cunoștință, tema de bază a întregului, conține germenele lucrării. Din transformarea sa continuă, din evoluția sa permanentă, se nasc mereu noi imagini, noi linii melodice. Cu aceste constatări am ajuns, de fapt, și la tehnică, la modul de elaborare a piesei, la baza căreia stă principiul variației. Se înțelege, acest lucru nu înseamnă că forma va avea caracterul unei teme cu variațiuni (în afară de partea a doua). Nu. Cu totul altceva se constată la cercetarea lucrării. Autorul a încercat, în această compoziție, să-și organizeze materialul sonor într-o formă cît mai închegată, cît mai profilată și totodată personală. (La o audiere simplă, fără partitură, din cauza unei cursivități evidente a discursului, din cauza unei orchestre colorate extrem de eficace, schimbării sensului expresiv al temelor de aceeași provenință, se pierde din vedere, adesea, forma în mare, amfora cuprinzătoare a conținutului).

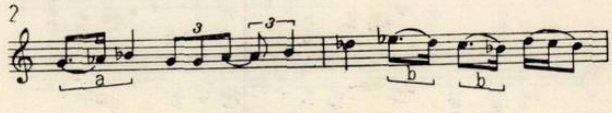
Este adevărat că la această stare de fapte contribuie, în mare măsură, însăși forma, destul de neobișnuită. Avem de-a face cu o lucrare într-o singură parte în formă de sonată, care este alcătuită din trei mari secțiuni, fiecare din ele îndeplinind funcții precise : Secțiunea I — *Uvertură* — preia rolul expoziției ; *Fantezie* — partea a doua — are un vădit caracter de prelucrare tematică, deci ține locul dezvoltării, iar finalul — *Toccata*, — încheie ciclul în chip de repriză. Pe deasupra se poate observa și tendința compozitorului de a structura fiecare din aceste părți, încadrîndu-le în forme precise. Astfel, de pildă, găsim în prima parte suficiente caracteristici care ne dau dreptul de a o clasifica ca formă de sonată finită cu cele trei secțiuni. Fantezia se prezintă ca o temă cu variațiuni iar ultima parte — cea mai liberă de altfel — ca un fel de rondo cu repriza identică a primei părți.

Desigur, autorul și-a rezervat extrem de multe libertăți în construcție. Dar, dacă meditățm asupra rolului formelor în muzică, vom ajunge la concluzia că fiecare piesă are forma ei aparte, profilul său personal. Ceea ce este comun tuturor lucrărilor, închegate în aceeași formă, este doar un schelet asemănător, niște piloane de bază cu aceleași funcții care hotărăsc asupra complexului arhitectonic. Este cunoscut faptul că nici una dintre sonatele, cvartetele sau simfoniile lui Beethoven nu conține același tip de sonată. De altfel, tocmai maleabilitatea acestei forme complexe, care permite compozitorului să-și desfășoare în permanență fantezia sa creatoare, să găsească noi și noi forme arhitectonice, păstrînd aceiași stîlpi de bază, cristalizate în muzica lui Beethoven în funcție de mesajul de viață exprimat, îi conferă, de fapt, viabilitatea. În aceasta constă și secretul că și în epoca noastră compozitorii apelează încă la acea formă, consacrată acum o sută cincizeci de ani.

După cum s-a mai amintit, uvertura reprezintă o formă de sonată fără repriză. În afară de această particularitate, mai observăm prezența unei duble expoziții, procedeu preluat din practica concertelor instrumentale. În primul rînd, însă, facem cunoștință cu tema generatoare :

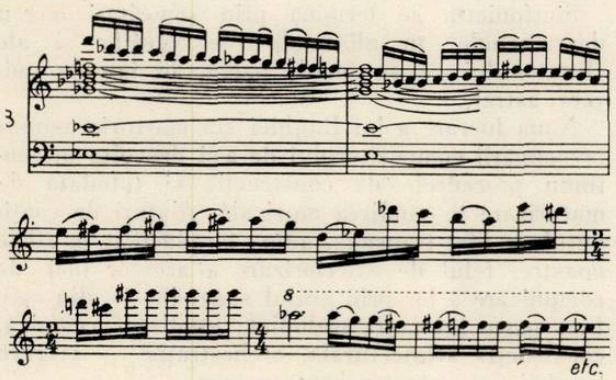


care nu este identică cu prima temă din cadrul sonatei. Distingem două elemente clare : primul de stabilitate tonală, al doilea cu caracter de evaziune, în relație tonală de cvintă micșorată (re bemol major — sol major). Intervalul de septimă coborîtoare va deține un rol important mai tîrziu. Adesea numai acest interval trădează provenienta materialului sonor. Temei generatoare i se alătură imediat tema a doua (din partea de sonată) dar într-o formă destul de rudimentară :

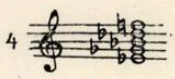


Chiar aici putem observa semne de rudenie între cele două linii melodice. Este evident că celula *a* din tema secundă își are rădăcina în celula *a* aproape identică din tema generatoare, prezentată, de data aceasta, în valori mai mici. Există și alte elemente (celula *b*) preluate din tema principală. Cu tot gradul întîi de rudenie, însă, observăm o

expresie complet diferită, diferență ce se va accentua cu evoluția însăși a temei secunde. Imediat după această succintă expunere, apare prima variantă a ei ce conține aceleași elemente (tema generatoare la coarde, semnalul morse la piculină, oboi, pian și xilofon, și tema secundă). A doua variantă, cu care se încheie prima expoziție, aduce numai tema generatoare dezvoltată. Interesant de semnalat este faptul că în această suprafață nu a apărut de loc prima temă a formei de sonată. De altfel, aceasta, prin fizionomia sa, se prezintă ca cea mai neprofilată, instabilă, cea mai ștearsă :

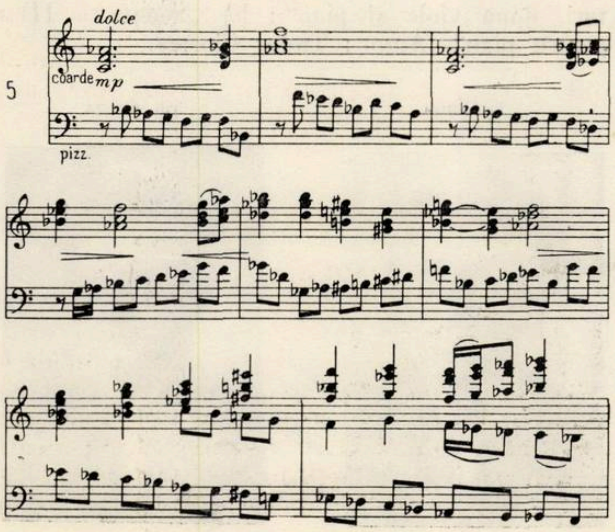


La prima vedere, pare a fi doar o broderie de acorduri de nonă pe mi-bemol :



Ea capătă importanță nu prin personalitatea ei, prin profilul marcant, care îi lipsește de altfel cu desăvîrșire, ci prin funcția ce deține, prin locul pe care îl ocupă și momentul cînd apare. Puntea se realizează prin îmbinarea unor formule melodico-ritmice, preluate din tema întîia și „semnalul Morse".

Abia în expoziție, a doua temă secundă, se arată în toată splendoarea ei :



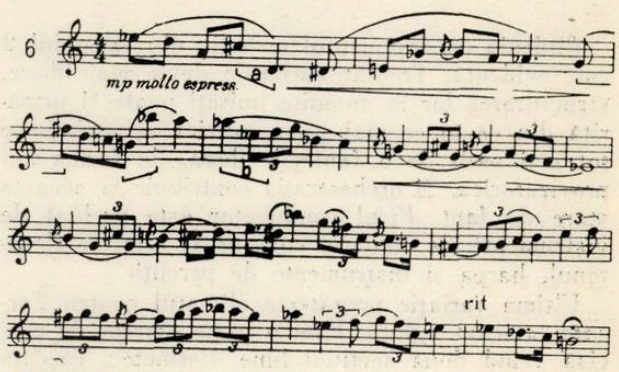
O melodie generoasă, tinerească, nelipsită de anumite accente patetice, contracarate, însă, printr-o armonizare sobră, în care vocile se mișcă paralel, stabilește o nouă atmosferă. Socotim însă că paralelismul își găsește prea frecvent întrebuințarea în lucrare. O variație în felul armonizării ar fi fost binevenită după părerea noastră.

Din punct de vedere al relațiilor tonale observăm predilecția autorului pentru relații de terță. Interesant de reținut este că tema secundă apare în fa minor, paralela minoră a temei generatoare (re bemol major).

Dezvoltarea este deschisă prin suprapunerea temei principale la viori și tema generatoare la bași. Aceste două elemente furnizează materialul de bază pentru travaliul tematic. Apare și tema secundă aproape în forma ei identică. Doar tonalitatea (re minor — observăm iarăși relații de terță) și acompaniamentul se schimbă, dar nu și expresia.

O mică codă, în care apar tema generatoare în valori micșorate, și tema principală ușor modificată, încheie partea. După cum s-a mai amintit, repriza lipsește.

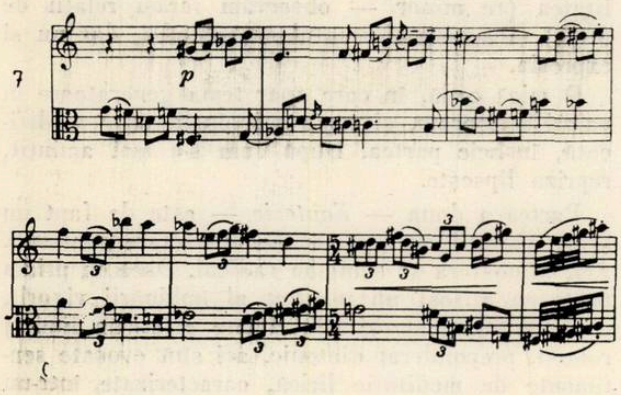
Partea a doua — *Fantezie* — este de fapt un șir de variații cu caracter de dezvoltare continuă. Aci, atmosfera se schimbă radical. Dacă în prima parte ea a fost un rezultat al îmbinării vigorii, exuberanței, generozității, redate printr-un limbaj robust, preponderat diatonic, aci sînt evocate sentimente de meditație lirică, caracterizate într-un limbaj melodic expresiv, în care pasul cromatic este pretutindeni preferat celui diatonic. Se schimbă și înfățișarea scriiturii ; pe cînd acolo rar întîlnim o contramelodie, totul bazîndu-se pe așezarea omofonă a vocilor, aci liniile melodice se mișcă în voie, nefiind constrînse de severul corset al armoniei. Se mai poate constata o desfășurare melodică mai fluidă, mai curgătoare, arcul fiind întins peste un spațiu larg. Iată tema ce constituie punctul de plecare pentru un șir de variații :



În ea regăsim îmbinate multe elemente provenite din tema generatoare și derivatele ei. Astfel, alături de cvarta perfectă (în prima măsură) și septima mare (în măsurile 1, 2 și 3), caracteristice pentru tema în forma sa inițială, apare și cvinta micșorată, la rîndul ei intervalul caracteristic pentru o altă temă derivată din prima. În măsura a 4-a (celula b) sînt redate exact primele

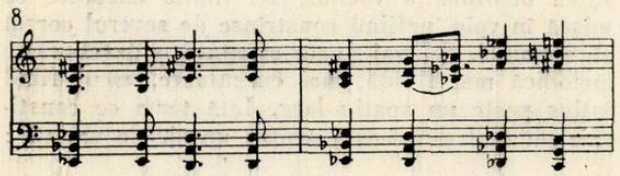
trei note ale începutului temei generatoare, ritmic schimbate (vezi ex. 1). Deci, întîlnim suficiente elemente comune care o clasează în marea familie a temelor derivate din cea principală. Și „semnalul Morse" va fi prezentat aici, bineînțeles ritmic schimbat și apărînd la alte instrumente (în cazul de față redat de patru viori).

Prima variație, Pesante, schimbă brusc atmosfera care acum pentru scurt timp devine gravă, amenințătoare. Imediat trompeta, în surdină, intonează o melodie senină, acompaniată fiind de mersul lin, în secunde mari, al flauților. În variația a doua regăsim tema transformată, cu altă expresie, la basi, pe cînd viorile, în octave apoi în unison, torc o linie „nervoasă" în valori mici. Punctul culminant ni se pare a fi variația a treia :



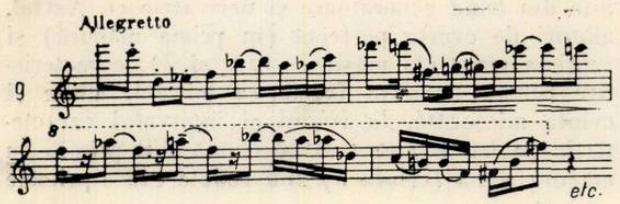
un dialog polifonic între viori și viole.

În variația următoare întîlnim elemente din tema secundă :



Rudenia cu fragmentul melodic din exemplul 2 este evidentă. Treptat variațiile devin mai libere, structurarea lor în anumite unități poate fi urmărită din ce în ce mai greu, muzica apropiindu-se tot mai mult de o fantezie liberă, de forma improvizatorică. Și orchestrația contribuie la această stare de fapt. Firul conducător este preluat de instrumente de culoare, cum ar fi celesta, flexatonul, harpa și instrumente de percuție.

Ultima variație pregătește climatul pentru *Toccata*, atacată subito. Este o parte extrem de concisă avînd două secțiuni bine distincte : Toccata propriu-zisă și repriza primei părți. Tema pe care se bazează toccata :



este o derivație a temei părții secunde cu anumite formule (celula a) preluate din tema primă a formei de sonată (ex. 3). Totul este mișcare — aproape motorică — vivacitate robustă, ritm. Într-o pulsație neîntreruptă este antrenată și tema întîia a sonatei, intonată fiind la semiton. Totul converge spre punctul culminant unde tutti orchestral se antrenează într-un canon în fortissimo, după care apare reexpoziția scurtată și totodată transformată a primei părți.

Conform unei practici îndelungate, tema secundă nu este folosită ; ea va fi amintită doar în Coda, după ce și-a făcut apariția în tema părții a doua.

Simfonietta se termină prin sonorități mereu descrescînde, în glissando-urile viorilor și ale flexatonului ce se pierd, parcă, în marele univers astral.

Noua lucrare a lui Bughici stă mărturie asupra preocupării compozitorului de a-și dezvolta în continuu procedeele de construcție și totodată de maturizare în gîndirea muzicală. Alături de conținutul de idei transmis, adînc înrădăcinat în zilele noastre, felul de exteriorizare a acestor idei, de comunicare a lor prin graiul sunetelor — din care face parte intonația melodică, gîndirea armonică, construcția arhitecturală, orchestrația — asigură lucrării un caracter contemporan.

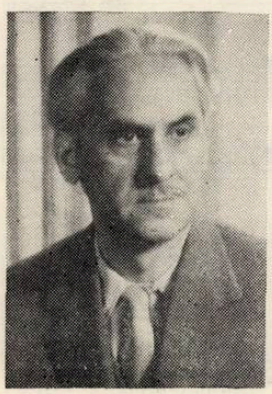
A. PORFETYE

Premii ale Academiei R.P.R. pe anul 1962

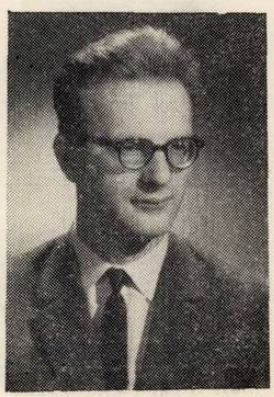
PREMIUL „CIPRIAN PORUMBESCU" (pentru muzicologie) — lucrarea : „Opera românească" (2 volume). Autor : Octavian Cosma.

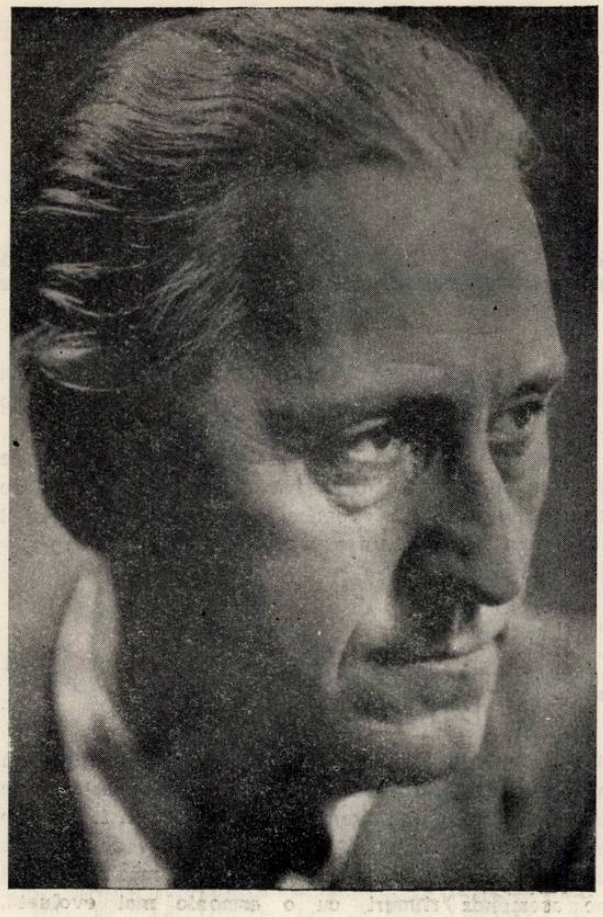
PREMIUL „GEORGE ENESCU" (pentru compoziție) a) „Divertisment pentru cvintet de suflători, două viole și pian" ; b) „Sonata a III-a pentru pian". Autor : Tudor Ciortea.

T. Ciortea



O. Cosma





Evocare
THEODOR ROGALSKI

Amintindu-ne de Theodor Rogalski, astăzi după 10 ani de la moartea lui, ne dăm seama, din ce în ce mai mult, de pierderea unui talent deosebit de prețios. Priceperea lui, bunul gust, auzul său rafinat care surprindea fenomenul muzical în complexitatea lui sonoră, simțul proporțiilor în construirea formei muzicale, paleta colorată cu care știa să învesmînteze cîntul nostru popular, dar mai ales darul lui de a schița în cîteva pagini aspecte diverse din viața poporului nostru, iată numai cîteva din marile însușiri ale creației lui Theodor Rogalski.

Temeinica lui pregătire în arta compoziției și dirijatului, început cu vechi dascăli ai conservatorului din București și continuată în străinătate, întîi la Academia de la Lipsca apoi la Schola Cantorum din Paris, i-a asigurat lui Theodor Rogalski grația unui meșteșug solid, peste care talentul său original și plin de sclipire răzbate cu prisosință din mănunchiul relativ restrîns al compozițiilor sale.

Dacă în Concertul pentru coarde — scris în epoca tinereții și distins cu premiul „George Enescu" în 1927 — mai stăruie atmosfera impresionismului francez de care a fost împregnat în timpul studiilor sale, în lucrările ulterioare, Theodor Rogalski s-a apropiat cu multă dragoste și pricepere de izvoarele muzicii noastre populare. Fie în balada străveche fie viers îngînat ca în „Toma Alimoș", „Iancu Jianu" și „Mihu Copilul" sau în acel bocet duios ce se cheamă „Salcia", fie în Schița simfonică impregnată de un puternic realism de la satiră pînă la grotesc, ca în „Înmormîntare la Pătrunjel" și „Paparudele", dar mai ales în prelucrarea folclorului, păstrîndu-i neștirbit izul dialectal ca în deosebi în cele Trei dansuri romînești, în toate aceste genuri Theodor Rogalski a izbutit să ridice specificul muzicii populare la treapta unor creații originale de factură contemporană. Succesul unora dintre ele peste hotare este o mărturie care cinstește muzica romînească.

Marea lui iscusință în orchestrație a folosit deopotrivă la transcrierea cît mai fidelă a unor celebre lieduri și piese instrumentale de Brahms, Schumann, Rahmaninov și alții, precum și prietenilor și ucenicilor din preajma lui pe care i-a ajutat cu multă abnegație. Serios și conștient de îndatoririle sale, Theodor Rogalski a răspuns cu promptitudine unde a fost chemat să-și dezvăluie talentul: la catedră, la pupitru sau la pian ca acompaniator. Singură masa lui de scris știe cîte sute și mii de pagini orchestrate au zburat din măiastra lui mînă în mîinile altora, neprecupețind timpul atît de avar cu propria lui creație.

Din fericire și puținul care ni l-a dat este în măsură să ilustreze figura unui compozitor adevărat care a sporit aria frumosului obștesc cu lucrări, dragi nouă, pe care le ascultăm cu mirarea noului pe măsură ce anii trec.

TUDOR CIORTEA

DORU POPOVICI

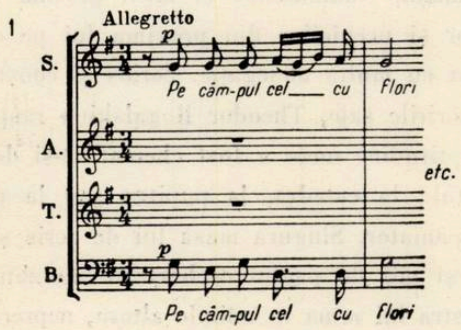
Insemnări despre scriitura corală

Au trecut 100 de ani de la nașterea compozitorului bănățean Ion Vidu și totuși muzica sa răsună azi mai mult ca oricînd în sălile de concert. Ea ocupă un loc de seamă în repertoriul permanent al tuturor formațiilor corale din țara noastră. Creația artistului din Lugoj nu cuprinde un mare număr de lucrări; dimpotrivă, ea se rezumă la cîteva coruri, concepute în stilul „a cappella", însă prin melodicitatea lor caldă, generoasă, larg accesibilă, concepută în cel mai autentic spirit popular, prin eficiența scriiturii corale, prin optimismul robust al conținutului, ele și-au cîștigat o mare și binemeritată popularitate în rîndurile iubitorilor artei corale.

Dintre piesele sale, cele mai cunoscute sînt „Preste deal", „Ana Lugojana", „Răsunetul Ardealului", „Răsunet de la Crișana", „Negruța", „Dragă și iar dragă", „Grînele vara se coc" ș. a.

„Preste deal" este un cîntec de dragoste ce se desfășoară într-o atmosferă liniștită, senină și traduce cu fidelitate în muzică duioasele versuri populare: — „Preste deal la nana-n vale, Mîndru trandafir răsare"... O introducere mai mișcată ca tempo, unde se poate distinge o polifonie aerată, simplă, măiestrit realizată, ne introduce în climatul liric prin excelență al piesei. Este interesant „jocul" treptelor I și VI, care imprimînd o culoare discretă discursului muzical, evită „șablonul" cadențelor autentice și reliefează cadențele înșelătoare.

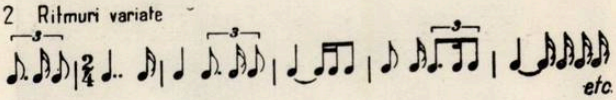
1



În acest laconic fragment putem observa cu claritate un reușit exemplu de simplitate, diametral opus acelui nedorit „simplism" și în același timp o excelentă scriitură corală. Spre deosebire de înaintașii săi, Ion Vidu reușește să înlăture cu desăvîrșire folosirea unor procedee armonice ale romantismului german — cromatisme neadecvate melosului popular, diatonic — și în foarte mare măsură banalitatea cadențelor perfecte ale verismului italian din prima sa perioadă. De aceea muzica lui Vidu nu are nimic comun cu romanța edulcorată de la finele veacului trecut ce se interpreta cu un fals patetism în saloanele oamenilor avuți.

În partea centrală a poemului coral, un solo de bariton intonează o cantilenă care este deosebit de caracteristică stilului „parlando rubato" al cîntecului lung, încadrată într-un ritm liber și asimetric, sugestiv și original.

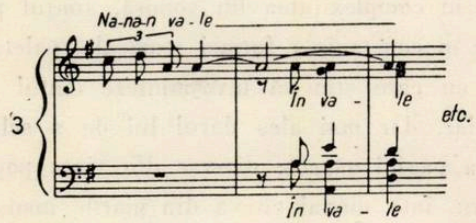
2 Ritmuri variate



Analiza minuțioasă a acestui ritm ne dovedește încă o dată că fantezia populară se conduce de foarte multe ori după principiul variației continue, încît nici o măsură nu se aseamănă din punct de vedere ritmic cu precedenta. Dacă ne-am imagina o muzică clădită pe asemenea ritmuri, cu o armonie mai evoluată, trecută prin filiera unui modalism larg cromatic, vom ajunge în mod inevitabil la analogia cu limbajul enescian al Simfoniei de cameră, al operei „Oedip" sau al cvartetului de coarde nr. 2.

Ion Vidu intuia modalismul cîntecului popular, însă nu știa să-l pună în valoare în spiritul unei cunoașteri adînci a specificului acestuia. În concepția armonică a lui Ion Vidu un rol important l-a avut funcționalismul de tip clasic și dualismul major-minor; astfel se explică mai bine armonizarea unor încheieri de frază care cereau o rezolvare modală, prin folosirea acordului de septimă de dominantă. Este de menționat însă aici și influența practicii lăutărești, care în Banat „încheie" melodiile de regulă pe acordul de dominantă, deși cadența melodiei are loc pe treapta a II-a.

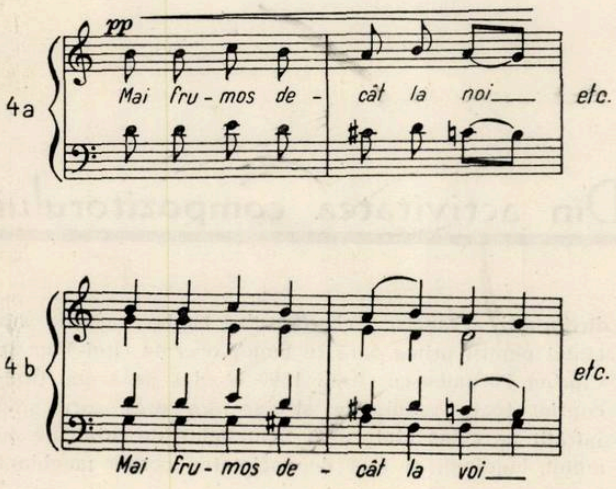
3



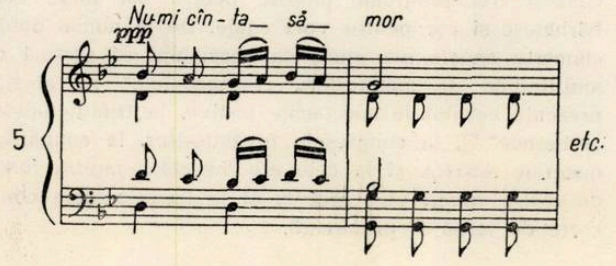
În continuare, cantilena cîntărețului solist este la început armonizată de cadențele corului mixt, iar mai apoi i se suprapune o polifonie expresivă și transparentă. Partea a doua a piesei corale „Preste deal" contrastează prin tempo-ul mai dinamic și prin scriitura corală omofonă, bazată pe înlănțuirea cu precădere a acordurilor treptelor principale, acorduri ce creează o sonoritate luminoasă și chiar strălucitoare,

cu efecte atrăgătoare. În această secțiune se identifică prezența ritmului „parlando giusto".

Populara compoziție „Ana Lugojana", pe drept cuvînt l-a făcut cunoscut pe Ion Vidu și peste granițele țării. Acest cîntec simplu, destinat corului mixt, a fost decenii de-a rîndul un simbol al luptei dusă de mase pentru libertate și dreptate socială. Ce este „Ana Lugojana", dacă nu un excepțional cîntec de mase, străbătut de un melos optimist și mobilizator, pregnant, cantabil și ușor de reținut chiar de la o primă audiție? Desigur că armonizarea lui nu este „savantă", ea nu are nimic aparte, în schimb farmecul cîntecului constă în simplitatea și firescul înlănțuirilor armonice și în plenitudinea sonorităților corale, realizate cu măiestrie. Cu toate acestea nu putem trece cu vederea unele amănunte de ordin tehnic cum sînt: inflexiuni modulatorii caracteristice și alterații de trepte care colorează frumos paleta acestui izbutit cîntec

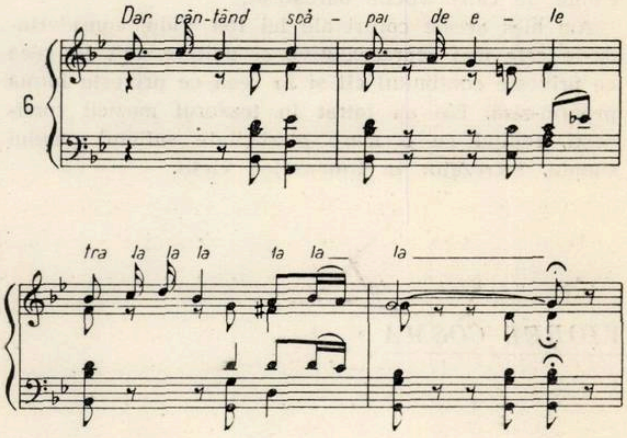


Un climat elegiac degajă poezia și muzica piesei „Răsunetul Ardealului" — „Preste codrii cei verzii, Preste munții aurii, Preste a văilor albii, Trece dorul suspinînd, Ochii-n lacrime udînd". Piesa se împarte în trei părți: în partea de mijloc se face remarcată apariția cîntecului doinit, conceput în același ritm de „parlando rubato" ca și în piesa „Preste deal", cu deosebirea că de data aceasta cantilena este distribuită sopranei soliste. Sub aspectul armonic, compoziția ne apare mai puțin interesantă în comparație cu primul poem coral analizat mai sus, avînd în vedere faptul că varietatea armonică nu este prea mare. Ceea ce atrage la această elegie este îngrijita scriitură corală, ce conține expresive imitații la cele patru voci, care pun în evidență în prim plan o tematică melodioasă și inspirată.

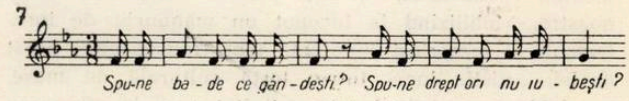


Aceeași atmosferă se desprinde și din cunoscuta piesă „Răsunet de la Crișana".

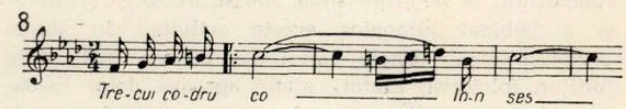
În această „doină" se impun modulațiile minor-major și major-minor, cărora li se adaugă în secțiunea „allegretto" și alterarea superioară a treptei a patra în funcție de treapta a doua, ca o contradominantă foarte binevenită. Iată cîteva combinații armonice, care înlătură orice nuanță de monotonie și convenționalism și oferă limbajului muzical prospețime și originalitate



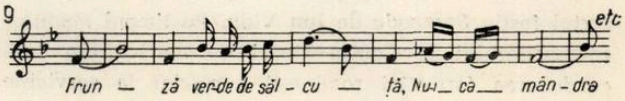
Mult îndrăgită de formațiile de amatori este și „Negruța". Versurilor pline de gingășie — „Ochi negri ca murile, Lucitori ca stelele" le corespunde o melodie simplă aparte prin ambitusul său foarte restrîns



Aceasta este continuată prin intervenția tenorului solist, care ne înfățișează o temă cu un evident caracter modal, cu secunda mărită, specifică dialectului folcloric bănățean.



Dacă sub aspectul dinamic nu se produce un contrast propriu-zis, sub aspectul melodic vocea solistă aduce un colorit nou, o ușoară notă de exotism, înlăturată o dată cu conturarea melodiei sopranei soliste, diatonică și simetrică sub aspectul arhitectural. Un alt moment reușit îl constituie „Jocul" redat în tonalitatea luminoasă si bemol major, unde alternarea la becar — la bemol creează o interesantă instabilitate tonală.



Ascultînd poeticul cîntec „Dragă și iar dragă", nu poți să nu admiri bogata fantezie a compozitorului, care se menifestă din plin mai ales în domeniul variației de timbre vocale, unde Ion Vidu ne apare un incontestabil maestru. A obține contraste puternice cu o asemenea economie de mijloace, denotă o cunoaștere amănunțită a resurselor corului.

Înclinația autorului spre o muzică optimistă se observă cu predilecție în cîntecul „Grînele vara se coc", antrenant și plăcut datorită inspiratei linii melodice a vocilor feminine, acompaniate ritmic cu eficiență de către vocile bărbătești.

Am ales aceste coruri ale lui Ion Vidu, considerîndu-le cele mai reprezentative și unitare, atît în ceea ce privește conținutul cît și în ceea ce privește forma propriu-zisă. Ele au intrat în tezaurul muzicii romînești, redînd cu o mare plasticitate sufletul omului simplu, încrezător în frumusețea vieții.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra muzicii corale romînești, care s-a creat de la finele veacului trecut și pînă în zilele noastre, vom constata un imens salt calitativ. Ea s-a dezvoltat în două direcții, una armonică și cealaltă polifonică. În primul caz creația lui Vidu a jucat un rol hotărîtor, căci procedeele sale de a prelucra citatul folcloric sau temele concepute în stil popular au fost preluate în mod creator și de către alți compozitori valoroși ca D. G. Kiriac, Tiberiu Brediceanu, Gheorghe Cucu, Dimitrie Cuclin, Ioan Chirescu și alți compozitori contemporani. La urmașii lui Ion Vidu este caracteristică accentuarea laturii modale și părăsirea în mare măsură a tradiției clasice — major-minor — precum și insistarea asupra unei armonii mai evoluate, mai complexe.

VIOREL COSMA

Din activitatea compozitorului

Ion Vidu este unul din acei creatori patrioți, puternic legați de popor. El a luptat prin mijloacele cîntecului, condeiului, școlii, pentru afirmarea artei noastre. Mobilizînd la început un mănunchi de intelectuali și meseriași lugojeni, apoi transformînd acest nucleu artistic local într-o forță culturală de mase, Ion Vidu a contribuit prin activitatea sa la afirmarea ideii unității naționale.

Din anul 1888 cînd a poposit la Lugoj și-a dat seama că a rămîne simplu dirijor nu era destul pentru a fi aproape de inima poporului. Din documentele cercetate în ultima vreme el apare ca o personalitate multilaterală. Ion Vidu a înțeles, ca pe lîngă dirijor și compozitor, să fie și pedagog, ziarist, folclorist și literat și a îmbinat armonios aceste activități în slujba aceluiași ideal. Unele laturi se cunosc mai puțin (dirijor, folclorist, literat), altele aproape deloc (pedagog, ziarist). Credem că nu-l putem aprecia just decît în ansamblul preocupărilor sale Ion Vidu — după cum singur a declarat — a făcut „artă cu tendință".

În corul condus de Ion Vidu au cîntat alături de intelectuali și meseriași romîni, sași, evrei și maghiari. Astfel manifestările *Reuniunii romîne de cîntări și muzică*, condusă de Ion Vidu, erau mult prețuite și de societățile corale ale minorităților naționale.

Un spirit de vie colaborare s-a promovat după venirea lui Ion Vidu în orașul de pe Timiș. Sărbătorirea a 10 și 25 de ani de activitate a societății meseriașilor germani a fost onorată de participarea „în corpore" a corului lugojan care a interpretat la concertul festiv *Serenada* de Ion Vidu. Pe timpul studiilor compozitorului la Conservatorul de muzică din Iași, conducerea formației romînești a apelat la serviciile dirijorului Francisc Scherff sub bagheta căruia s-a cîntat pentru prima oară în Lugoj opereta *Crai-Nou* de Ciprian Porumbescu. Anul 1899 a adus pe scena *Concordiei* toate reuniunile străine din oraș care s-au înfrățit pe calea cîntecului. Sentimente de prietenie au arătat lugojenii și față de societatea corală maghiară locală.

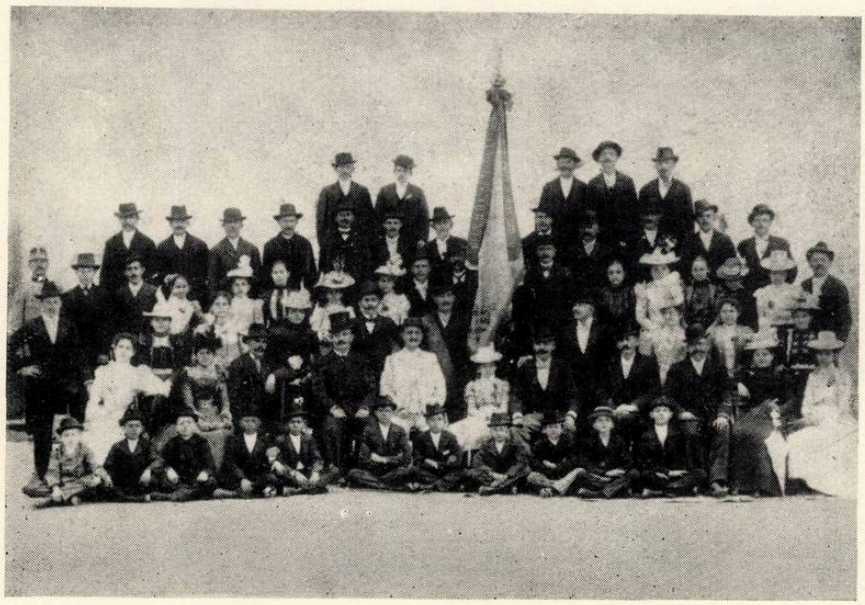
În programele *Reuniunii romîne de cîntări și muzică* a răsunat pentru întîia oară *Negruța, Ana Lugojana, Ștefan și Dunărea, Preste deal*, multe prelucrări de folclor bănățean cu substrat patriotic. Către anul 1900, corul a grupat în jurul său elemente cu idei profund democratice, oameni de prestigiu cultural care au orientat prin intermediul repertoriului și al acțiunilor formației, opinia maselor.

Nu se concepeau adunări festive, sărbători, emulări etc. fără participarea *Reuniunii romîne de cîntări și muzică*. Prezența lugojenilor, în pitorești le lor costume naționale, constituia un gir al calității artistice a oricărei manifestări, un prilej de schimb de experiență, un stimulent la noi înfăptuiri pentru *Reuniunile* de cîntări din regiune.

Sub conducerea „măestrului", formația a depășit cifra de 100 de persoane, putînd executa în cadrul *aceluiași* concert trei programe diferite pentru cor mixt, cor bărbătesc și cor pentru voci egale. De la numai două concerte anuale s-a ajuns ca ansamblul să susțină o multitudine de manifestări. „Protocoalele" ne atestă prezența corului la spectacole festive, la tradiționalele „serenade" *), la congresele învățătorilor, la adunările generale ASTRA și la cele ale *Societății pentru fond de teatru romîn* etc., precum și la tradiționalele concerte de iarnă și primăvară.

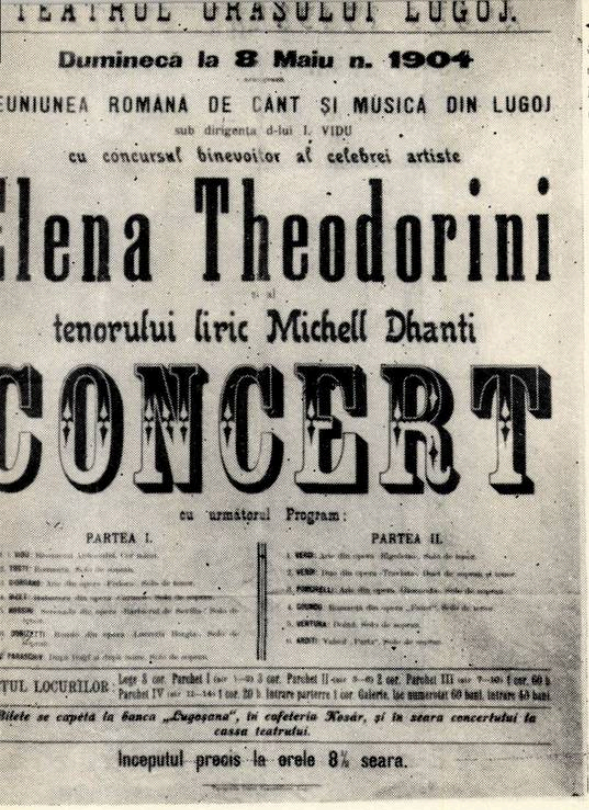
Compozitorul şi dirijorul Ion Vidu la vîrsta de 60 de ani. — (Colecţia Sidonia Vidu)

Corul mixt al *Reuniunii romîne de muzică şi cîntări* din Lugoj în anul 1890. Vocile de soprani şi altişti erau încă deţinute de copii. (Colecţia Muzeului raional Lugoj.)



Compozitorul Ion Vidu în mijlocul dirijorilor de coruri săteşti care au urmat cursurile profesionale din Lugoj în anul 1892. În spatele compozitorului se află Mihai Vidu fratele maestrului, viitorul dirijor al corului din Hălmagiu. —

(Colecţia Sidonia Vidu)



TEATRUL ORAȘULUI LUGOJ.

Duminecă la 8 Maiu n. 1904

REUNIUNEA ROMANA DE CANT ȘI MUSICA DIN LUGOJ

sub dirigenta d-lui I. VIDU

cu concursul binevoitor al celebrei artiste

Elena Theodorini

și al

tenorului liric Michell Dhanti

CONCERT

cu următorul Program:

PARTEA I.

PARTEA II.

1. VERDI: Arie din opera Rigoletto. Solo de tenor.
2. VERDI: Duo din opera Traviata. Duet de soprană și tenor.
3. PONCHIELLI: Arie din opera Gioconda. Solo de soprană.
4. GOUNOD: Romanță din opera „Faust". Solo de tenor.
5. VENTURA: Duiosă. Solo de soprană.
6. ARDITI: Valsul „Parisa". Solo de soprană.

PREȚUL LOCURILOR: Loge 5 cor. Parchet I (rîndurile 1—6) 3 cor. Parchet II (rîndurile 7—10) 2 cor. Parchet III (rîndurile 11—14) 1 cor. 20 b. Parchet IV (rîndurile 15—16) 1 cor. 20 b. Intrare parterre 1 cor. Galerie, locuri numerotate 60 bani, intrare 40 bani.

Bilete se capătă la banca „Lugoșana", în cofetăria Kosár, și în seara concertului la cassa teatrului.

Începutul precis la orele 8½ seara.

← Prin intermediul lui Ion Vidu, și al *Reuniunii romine de cîntări și muzică* din Lugoj, o serie de cîntăreți și instrumentiști și-au afirmat talentul lor. Marea noastră artistă Elena Theodorini și elevul ei, Michell Dhanti, au susținut un recital vocal împreună cu corul logojan. (Colecția Casei raionale de cultură *Ion Vidu* din Lugoj).

Echipa de teatru a *Reuniunii romine de cîntări și muzică* din Lugoj care a interpretat piesa *Un tutor* la 20 ianuarie 1909. În picioare, în dreapta, se află dr. Petru Groza.
(Colecția Muzeului raional Lugoj)

↓

Corurile logojene dirijate de Ion Vidu, Ion Bacău și Filaret Barbu, împreună cu formația bucureșteană dirijată de Ștefan Stoicescu. (Colecția Muzeului raional Lugoj). →

Curînd, Ion Vidu a imprimat formației un rol cultural cu unele implicații sociale. În 1894 de pildă, un incendiu a mistuit gospodăriile oamenilor nevoiași. Ion Vidu a luat inițiativa organizării unui concert de binefacere, întregul venit fiind destinat sinistraților.

Din asemenea imbolduri s-a născut ideea promovării talentelor din corul *Reuniunii* prin studii muzicale superioare. Ion Vidu a mijlocit pe lîngă D. G. Kiriac cultivarea vocii sopranei Ana Bobora la Conservatorul din București și pe lîngă Gavriil Musicescu înscrierea la Conservator a solistei Elena Mitaru-Jurca și a secretarului ansamblului, Timotei Popovici. Acesta a urmat pilda înaintașului său în valorificarea folclorului ardelenesc, devenind unul din reprezentanții de seamă ai creației corale românești de la începutul veacului.

Ion Vidu a contribuit la ridicarea artistică a compozitorului Tiberiu Brediceanu (în repetate rînduri pianist-corepetitor și dirijor al Reuniunii), a dirijorului Iosif Velceanu (animatorul corului muncitoresc din Reșița) și a altor muzicieni.

Dar nu numai față de bănățeni și-a manifestat Ion Vidu dragostea în cultivarea talentelor. Afișele și programele lugojene ne aduc alături de *Reuniunea română de cîntări și muzică*, numele cîntăreților Irina Vlădaia, Elena Teodorini, G. Vassiliu, pianistei Aurelia Cionca etc. Prin strădania lui Ion Vidu vor poposi în Lugoj alte formații corale, *Corul mitropolitan* din Iași (dirijat de Gavriil Musicescu), corul *Doina* din Turnu-Severin (condus de I. St. Paulian), corul *Carmen* din București (în frunte cu D. G. Kiriac), corul *Gavriil Musicescu* din Capitală (dirijat de Ștefan Stoicescu), corul *Armonia* din Craiova etc. Prezența lor va însemna o sărbătoare a cîntecului popular românesc pe plaiurile bănățene și totodată un prilej de cimentare prin artă a unității naționale a poporului.

Cîteva documente inedite descoperite recent în colecțiile muzeului raional Lugoj, în arhiva familiei și ale casei raionale de cultură *Ion Vidu*, relevă rolul „doinitorului Banatului" în istoria culturii noastre. Astfel, datorită lui Ion Vidu au răsunat între 1888—1900 creațiile lui Al. Flechtenmacher, G. Musicescu, C. Porumbescu, Gh. Dima, I. Mureșianu, I. Costescu, Gr. Ventura, I. St. Paulian, I. Vorobchievici, Th. Georgescu, Al. Berdescu etc. Din anul 1896, corul *Reuniunii române de cîntări și muzică* a prezentat concerte bazate exclusiv pe creații originale.

Nu puține scrisori în care se solicitau lucrări originale s-au îndreptat spre Gh. Dima, D. G. Kiriac, G. Musicescu etc. Așa s-au născut pagini reprezentative ale creației noastre corale, ca *Hora* de Gh. Dima și unele prelucrări de folclor ale lui D. G. Kiriac.

Legăturile personale permanente cu dirijori de coruri din București, Iași, Turnu-Severin, Sibiu, Brașov, Craiova, ne dovedesc că Ion Vidu a desfășurat o operă de culturalizare largă. Musicescu și Kiriac — dirijori cu experiență — îi cereau îndrumări, sfaturi, sugestii privind repertoriul propriilor lor formații, solicitau verificarea autenticității folclorice a unor melodii etc. Deseori, conducătorul corului *Carmen* a fost găzduit în casa lui Vidu, ca de pildă cînd a întocmit referatul cerut de *Academia Română* în vederea publicării colecției de cîntece populare din Bihor a lui Béla Bartók. Experiența lui Ion Vidu a fost însușită de multe formații, pînă și în ce privește forma de redactare a programelor de sală. Cursuri pentru dirijori, ținute din anul 1893 pînă către sfîrșitul vieții la Lugoj, Caransebeș, Rîmnicu-Vîlcea etc. au însemnat tot atîtea prilejuri de cunoaștere a metodelor sale de muncă, de promovare a creației românești (în special la formațiile țărănești și muncitorești), de imbold pentru culegerea folclorului.

O inițiativă a lui Ion Vidu cu rezultate pozitive parțiale în condițiile din trecut, dar împlinite în zilele noastre, rămîne aceea a organizării periodice a unor concursuri de coruri amatoare și a unor concerte prin reunirea pe aceeași scenă a formațiilor dintr-o regiune. Primul pas l-au constituit emulările de la Chizătău, Lugoj și Caransebeș din secolul trecut. Apoi, s-a realizat „corul în masă" dirijat de Ion Vidu la *Expoziția jubiliară* din 1906 la București, formație care a întrunit cîntăreți de pe întreg cuprinsul țării. Bazele unei mișcări muzicale permanente le-a asigurat însă *Asociația corurilor și fanfarelor române* din Banat, fondată în anul 1922 de către Ion Vidu și discipolul său Iosif Velceanu, înjghebare fără precedent în mișcarea noastră de amatori, ce însuma peste 10.000 de participanți la moartea compozitorului.

Experiența dirijorului de la Lugoj a stat la baza primelor acțiuni ale *Societății Compozitorilor Romîni*. Numele lui Vidu figurează printre semnatarii manifestului lansat cu prilejul primului concert simfonic (1925), printre membrii comitetului din 1930, ș. a.

Moștenirea creatoare a lui Ion Vidu reflectă preocupările și aspirațiile artistului legat de popor. A cîntat meleagurile țării *(Ana Lugojana, De-ar fi mîndra-n deal la cruce, Moțul la drum, Răsunet de la Crișana, Din șezătoare)* a făcut să răsune doinele *(Negruța, Dragă și iar dragă, Bobocele și inele, Răsunetul Ardealului* a cîntat ideea patriotismului *(Preste deal, Răsunetul patriei* etc.). Ion Vidu a adus în opera sa nu numai noutatea folclorului bănățean, ci și un *stil coral* românesc original. Forma bipartită a pieselor sale, clădită pe contrastul *doină* și *joc*, a constituit un model.

Ion Vidu și-a cizelat continuu lucrările de-a lungul întregii cariere. Marile sale coruri au cunoscut cîte 2—3 refaceri la intervale de decenii. El a vorbit într-un limbaj armonic simplu, dar totdeauna direct, natural, accesibil. „Haina" cîntecelor sale cade totdeauna perfect peste trupul sănătos pe care-l învesmîntează cu gust și sobrietate.

---

*) Obicei vechi lugojenesc ca la ziua onomastică a unui corist, la logodna unei coriste, la ziua nașterii dirijorului, a președintelui Reuniunii ș.a. formația bărbătească să cînte la fereastra sărbătoritului.

GHEORGHE FIRCA

Insemnări cu privire la raportul dintre tonal şi modal

În muzicologia actuală, problema tonalului şi a tonalităţii constituie obiectul unor cuprinzătoare şi adînci investigaţii [1]. Se poate afirma că rezultatele unor investigaţii de atari „dimenisuni" nu reprezintă numai o valoare strict istorică sau privesc doar latura morfologică a fenomenului, ci sînt implicate în lupta dintre două concepţii estetice aflate la antipozi. Trebuind să răspundă în cele din urmă la întrebarea: „A fi sau a nu fi tonalitate", aceste cercetări furnizează esteticii realiste argumente fundamentale în dovedirea viabilităţii sistemului tonal.

Se ajunge în aceste condiţii la o considerabilă lărgire a conceptului însuşi, la „universalizarea" lui, astfel încît noţiunea de tonal se referă la acea imensă parte a muzicii, care, indiferent de etapele pe care le-a cunoscut în lunga sa evoluţie (prepentatonie, pentatonie, heptatonie modală şi tonală — în sens clasic), se opune în întregime atonalului.

Zeno Vancea subliniază perspectivele noi ale problemei: „Intr-un sens mai larg, tonalitate înseamnă — chiar pe o treaptă inferioară de dezvoltare muzicală care nu cunoaşte încă armonia — o anumită relaţie *între sunetele care constituie o melodie şi un anumit* raport al acestui şir de sunete faţă de un sunet cu rol preponderent (ton central, ton principal, ton final etc.)" [2].

Apelînd, în continuare, la argumentele muzicologului ceh Joseph Kresanek referitoare la cele mai simple relaţii „tonale" în melodiile bicordice, tricordice etc. bazate pe existenţa unor tensiuni şi destinderi, pe atracţia sunetelor secundare faţă de tonul stabil (aşa cum, de altfel, le vedea şi Stumpf), acelaşi context [3] îndreaptă firesc spre concluzia că elementul ce determină relaţiile tonale de la cele *mai simple* la cele mai complexe este *funcţiunea* (tensiune şi destindere în melodia primitivă, rolul polarizant al sunetelor fixe în sistemul modal, relaţiile de T.D.Sd. în dualul major minor clasic). Funcţiunea, fie ea de tip melodic, fie de tip armonic, rămîne aşadar atributul cel mai important, structural, al muzicii de esenţă „tonală", trăsătura de unire dintre toate fazele de evoluţie ale muzicii.

Adincirea conceptului generalizat asupra „tonalului" nu poate fi imaginată ca fiind posibilă în afara metodei moderne de cercetare, metodă pozitivă, bazată pe înmănunchierea cunoştinţelor de ordin istoric, tehnic, etnologic (privind atît folclorul actual cît şi fazele primare ale muzicii) şi psihologic — într-un cuvînt, pe analiza pe cît de precisă pe atît de multilaterală a *fenomenului muzical.*

Este vorba, aşadar, de două accepţiuni ale noţiunii: 1) tonalitatea ca fenomen determinat istoriceşte şi 2) structura rezultată din fenomenul armonicelor superioare, aceea care determină legitatea întregii muzici funcţionale.

„Noţiunea de tonalitate — arată Jacques Chailley [4] — ... a cunoscut o istorie paralelă cu aceea a *modurilor"* şi, după cum tonalul este astăzi aplicat întregii muzici modale, tot astfel tonalitatea, în sensul ei clasic, face parte integrantă din marea familie a modurilor. Inventat, cum se ştie, de către Fétis (mort în 1871), termenul „tonalitate" s-a consacrat mai întîi pentru sfera major-minorului. El desemna acel sistem clasic, nu numai prin apartenenţa sa în timp, ci şi prin întruchiparea la un nivel de maximă perfecţiune a legăturilor complexe dintre toate componentele universului nostru sonor (sistemul temperat) condiţionate de cel mai puternic dintre centrii cunoscuţi în structurile muzicale de pînă *aci: tonica.*

Tentativa studierii sistemului tonal clasic ar risca aşadar să pară astăzi un pedant gest muzicologic? Cui i-ar servi oare explicarea — alegînd argumente de infailibil prestigiu datorate cîtorva generaţii de străluciţi teoreticieni — a unor legi unanim cunoscute şi recunoscute? Transmise nu numai prin moştenirea uneia din cele mai valoroase epoci artistice, aceea a clasicismului (înţeles în sensul său mai larg, de la Renaştere la punctul de apogeu al romantismului, să zicem Wagner), nu trebuie să uităm că aceste legi constituie fundamentul sistemului nostru teoretic şi de instrucţie muzicală, sistem privitor la tonalitate şi dezvoltarea simţului tonal, la structura ritmică, la arhitectonică, contrapunct şi armonie. Un motiv suficient pentru ca cercetările noastre să-şi găsească deplina *justificare!*

Discuţii purtate în ultima vreme atît în cenaclurile Uniunii compozitorilor cît şi în paginile revistei „Muzica", ca şi recentele dezbateri din „Sovetskaia Muzika" pe tema armoniei contemporane, privesc şi acest aspect al sistemului didactic. Este evident că evoluţia artei muzicale, cuceririle ei actuale, impun o serioasă

---

1) În temeinica sa lucrare „Genése de la Tonalité musical classique, des origines au XV-e siécle" (Richard Masse, Paris 1955), Armand Machabey încearcă o reconstituire a drumului parcurs de „tonalitate" pe baza datelor moderne, pătrunzînd în intimitatea procesului istoric; un scop asemănător îşi propune Hans Eberhard Leuer în studiul „Die Entwicklung der Musik im Wandel der Tonsysteme", (Oda-Verlag, Köln 1960) punînd accentul pe istoria generală a culturii; Eric Emery în „La Gamme et le langage musical" (Presses Universitaires de France, Paris 1961) vizează o temerară asociere a celor mai noi date ale ştiinţelor (istorie a limbajului, acustică, matematică, fiziologie, psihologie); remarcabila lucrare a lui Jacques Chailley „L'Imbroglio des modes" (Alfons Leduc, Paris 1960) dă răspunsuri la nivelul unei sinteze teoretice superioare, pusă sub semnul unei logici şi sistematici riguroase, problemei *spinoase a „încurcăturii"* modurilor, arătînd deosebirile calitative, structurale, dintre diferitele etape istorice ale modalului.

2) Zeno Vancea: „Problema tonalităţii în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic", „Muzica" nr. 9/1959.

3) Ibidem.

4) Jacques Chailley, *op. cit.*, p. 89.

reexaminare a acestuia și îmbogățirea sa — cum subliniază și revista „Sovetskaia Muzika" cu prilejul încheierii amintitelor dezbateri [5]) — în primul rînd cu prefacerile radicale aduse în limbaj de către culturile muzicale naționale. Desigur, problema este vastă și prea importantă pentru a fi expediată în cîteva rînduri; am dori însă să atragem atenția asupra unui fenomen ce decurge poate din faptul că nu mai pot fi acceptate acele „metode" și practici pedagogice învechite, care schematizînd la maximum relațiile T.D.Sd. și legile armoniei trisonice, nu explică fenomenele din muzica contemporană ca și pe acelea din arta vechilor maeștri. Dar un fapt particular nu poate să devină o normă generală, iar pentru unele izolate rămîneri în urmă ale sistemului didactic nu pot fi făcute răspunzătoare însești bazele sale clasice, care-și păstrează întreaga lor valabilitate și în condițiile lărgirii sistemului cu cele mai noi cuceriri ale artei muzicale realiste.

Numai astfel se explică greșeala de a se mai confunda funcționalitatea în general cu funcționalitatea tonală, specifică tonalității clasice major-minore, de unde și „logica" deducție că funcționalitatea clasică fiind chipurile depășită istoric, în mod obligatoriu dispare însăși funcțiunea în muzică. Or funcționalitatea este o categorie structurală largă, specifică și generală a artei sonore. Funcție există, așa cum arătam, și acolo unde melodia primară o constituie embrionul de două sunete care prin poziția lor presupun un ictus (efort intonațional) și o destindere, și acolo unde legăturile tonale sînt complicate și subtilizate, orizontal și vertical, prin excesivă cromatizare, ca în stilul unor postromantici, prin fenomene de politonalitate, sau prin multiplele consecințe ce decurg din concepția neomodalismului adusă de către școlile naționale ale secolului XX.

Sistemul tonal clasic trebuie cunoscut în adîncime; despre el este departe de a se fi spus totul! Mai întîi, epoca noastră, și cu atît mai mult epocile viitoare, îi vor descoperi noi trăsături, pe care le vor explica din unghiuri de vedere diferite și interesante, utile, poate, pentru dezvoltarea ulterioară a artei muzicale. În al doilea rînd, foloase practice în chiar instrucția muzicală mai pot fi obținute din cunoașterea unor noi laturi ale clasicului sistem [6]).

Cu tot aspectul de unitate, echilibru și maximă claritate pe care-l prezintă sistemul tonal clasic, el este supus evoluției, fluctuațiilor stilistice ale diferitelor epoci și creatori (prin precumpănirea unor elemente în raport cu altele) și, însfîrșit, influențelor altor sisteme modale. Pînă la influențele exterioare însă merită întreaga noastră atenție încadrarea istorică a tonalității clasice între modalismul Evului Mediu — Renaștere și neomodalismul instaurat de școlile naționale. Adîncind aceste aspecte vom da răspunsuri mai precise și la problema mai largă a raportului dintre tonal și modal, problemă ce revine atît de des în discuțiile noastre din ultimii ani.

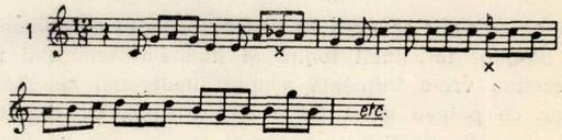
Ne propunem în rîndurile de față a atinge doar unul dintre aspecte: prelungirile sistemelor anterioare în organismul conceptului tonal clasic cu precădere în momentul de deplină stabilizare a acestuia, momentul BACH.

★

În capitolul consacrat lui J. S. Bach din cartea sa „Histoire de la langue musicale", Maurice Emmanuel privește de pe o poziție exclusivistă rolul marelui compozitor în consolidarea și mai ales „absolutizarea" modului major. Este adevărat că Bach a însemnat prima etapă, hotărîtoare, în acest proces de supremă afirmare a majorului: „El s-a făcut — spune autorul — campionul Modului Major modern, al tonurilor vecine, al întregului aparat creat prin el și alături de el"... [7])

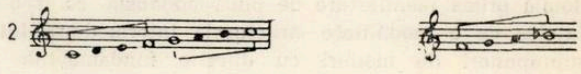
Vorbind în continuare de cunoscuta „tiranie" a majorului, de „umila vasalitate a pseudominorului", autorul regretă condamnarea pripită de către Bach a vechilor moduri și sacrificarea atîtor comori pe care le poseda muzica de dinaintea lui. Maurice Emmanuel argumentează cele afirmate apelînd la un exemplu imediat anterior, Fuga în do, la 4 voci, pentru orgă de Buxtehude, care demonstrează din partea antecesorului lui Bach: „o libertate a condeiului și o formulă modală care dă liniilor sale melodice o admirabilă suplețe" [8])

1



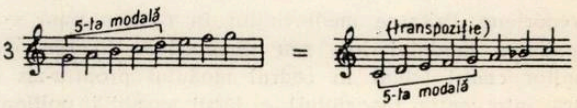
Încercarea de a explica turnura modală a acestei teme este fără îndoială interesantă: „Si bemolul (x) din prima măsură nu este o modulație la subdominantă. El este ori rezultatul unui mecanism de conjuncție, ca la cei vechi, și care nu antrenează un metabol organic, —

2



— sau utilizarea mai curînd, alături de modul de do (dar stabilit începînd cu a doua măsură — n.n.) a modului de sol, aplicat primului" [9]).

3



Asemeni oricărui mare creator, Bach a urmat sensul general al dezvoltării culturii muzicale din care făcea parte, în speță evoluția conceptului tonal. Dar printr-o firească legătură dialectică, Bach a preluat unele elemente ale tradiției, pe care nu numai că nu le-a ne-

[5]) „Știința, teoria, pedagogia — mai arpoape de viață", „Sovetskaia Muzika" nr. 5/1963 (Probleme de Muzică, nr. 5/1963).

[6]) La noi, eforturile în această direcție, fie de nuanță științifică fie practic-pedagogică, deși meritorii (Zeno Vancea: op. cit. Muzica nr. 9 și 12/1959; Alfred Mendelsohn: Consonanța și disonanța în sfera armoniei funcționale, Muzica nr. 3 și 8/1962) rămîn încă sporadice, atît timp cît nu-și află ecoul în discuții largi pe această temă.

[7]) Maurice Emmanuel, „Histoire de la langue musicale", H. Laurens, Paris, 1951, p. 469.

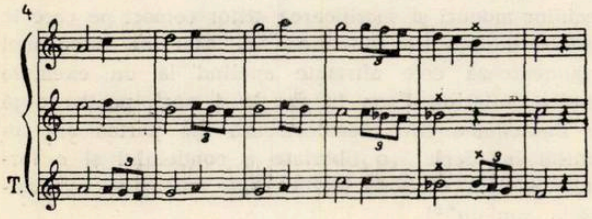
[8]) Idem, p. 471.

[9]) Idem, p. 472.

socotit dar le-a supus unei înnoiri, unei reelaborări creatoare. Aşadar, Maurice Emmanuel face abstracţie de cîteva date importante ce indică continuitatea unei gîndiri modale la Bach şi în primul rînd de existenţa în muzica sa a unei maniere de tratare polifonică, pe care o legăm direct de aceea a compozitorilor Renaşterii tîrzii.

Este vorba de o speţă de bimodalism — dacă ar fi să-l desemnăm, cu un termen al reprezentărilor noastre teoretice — cristalizat încă în stilul de motet al secolului al XIII-lea.

Motetul — prima formă complexă polifonică — rămîne încă o manieră de „ornamentare" contrapunctică a cîntului dat (tenor), în care liniile melodice, gîndite absolut orizontal şi deci îndeajuns de independent una faţă de cealaltă, au doar obligativitatea de a se întîlni pe timpii tari ai formulelor metrice ternare (modi teoriei medievale) într-una din primele tranşe ale consonanţei: octava, cvinta, cvarta



(Motet din sec. 13 — Manuscrisul din Bamberg) [10]

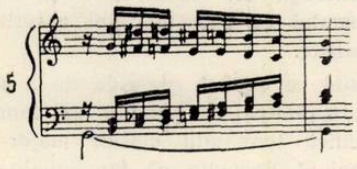
Pînă într-atît se avea în vedere raportul consonantic al timpilor tari încît tonica şi finalis-ul tenorului nu exercitau vre-o influenţă asupra finalis-ului celorlalte voci, ce puteau sfîrşi pe o altă treaptă, cu condiţia de a se afla doar într-un raport consonantic cu tenorul. Constrînse a se întîlni pe timpi tari în intervale primare, neutre din punct de vedere al caracteristicii modale, vocile celelalte urmăreau o logică melodică intrinsecă ce dădea naştere unui mod destul de independent faţă de tenor. Dimpotrivă, pe timpii slabi aveau loc adesea ciocniri ale „caracteristicelor" modale care însă nu tulburau cu nimic echilibrul general (vezi măs. 5-a din exemplul precedent). Este fără îndoială prima manifestare de pluri-modalism, ce trebuie înţeles ca o modalitate structurală intermediară între suprapuneri de moduri cu diferite fundamentale şi moduri cu aceeaşi fundamentală (sau şi una şi cealaltă).

Fără îndoială că ambiguitatea modală ce rezultă din suprapunerile de voci nu era pentru muzicienii primelor secole de polifonie o tendinţă conştientă, dar ea era favorizată de chiar structura monodiei gregoriene. Ezitarea medievalilor în fixarea unui vox finalis a modului lor, sau dimpotrivă, fixarea mai multor centri (chiar în cadrul modului propriu-zis şi fără intervenţia plagalului) a făcut posibilă polifonic şi acordica de consonanţă, bazată pe acorduri contrastante, îndepărtate pe scara cvintelor, ce tindeau totuşi, pe porţiuni mai restrînse, spre unul sau altul din centri. Cu alte cuvinte această interpretare largă a întrebuinţării acordurilor îşi găsea şi o perfectă integrare în principiile polifoniei primitive, conforme cu teoria pythagoreică a intervalelor.

Secolului al XVI-lea, cel ce începe să definească conceptul tonal, i se atribuie uneori în mod exagerat întrebuinţarea „armoniei" trisonice. Are loc o integrare a terţei (a 6-a treaptă a consonanţei) în organismul cvintă-cvartă-octavă), *într-o formă trisonică* încă nesupusă legilor funcţionalităţii tonale. Înlănţuirile de structuri acordice (ne-armonice) sînt în fapt înlănţuiri de consonanţe pornind de la o melodie conducătoare care uneori în mod instinctiv mai are valoarea unui cantus firmus.

Dar spre deosebire de bimodalismul îndeajuns de linear al sec. XVI—XVII, acela al lui Bach este supus legilor verticalităţii şi ale acordului, ca de altfel întreaga sa polifonie.

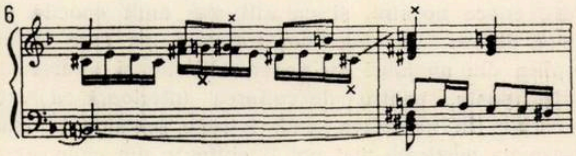
Alăturarea cromaticului de tip tonal cu diatonicul modal se realizează adesea în chip îndrăzneţ:



„Orgelchoral"

Diatonicul (la mîna stîngă) evoluează după vechiul principiu al paralelismului în terţe, procedeu ce dă naştere — prin suprapunerea a două scări frigice — unei neobişnuite *false relaţii*. Concepţia globală a fragmentului este însă *tonală, căci*, potrivit unei legi permanente a limbajului lui Bach, toate rezultantele pe verticală sînt ori acorduri perfecte majore sau minore, ori acorduri micşorate sau de septimă micşorată în diferite răsturnări. În vederea unei bune cadenţări, a păstrării echilibrului tonal, modului frigic pe *re* i se ridică treapta a VI-a (si), iar şirul cromatic de la mîna dreaptă este întrerupt înaintea cadenţei.

Rudimente de bitonalism relevă şi acest fragment:

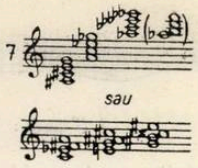


(Bach: Fuga din „Fantezia şi fuga cromatică")

fiind evident vorba de o concomitenţă a lui *la* minor cu *si* şi apoi *mi* minorul melodic bachian. Dar şi în acest caz ambianţa armonică şi momentul tonal al fugii (divertismentul) unifică tendinţele aparent divergente ale vocilor superioare [11]). În plus, ciocnirile de secundă rezultate din conducerea vocilor şi falsa relaţie de octavă îşi găsesc justificarea şi în regulile clasice ale contrapunctului şi armoniei, reguli privitoare la tratarea sensibilelor de sens contrar.

În stilul armonic al lui Bach există o succesiune tipică de acorduri de septimă micşorată, constînd din „pachete" independente care nu mai ţin seamă de obişnuitele legi armonice, lăsînd drum liber falselor relaţii. Structura omogenă a acordului de septimă micşorată (alcătuită din intervale identice cantitativ şi calitativ) situează discursul muzical într-o zonă de vădită „atonalitate", sau mai bine zis de „amorfism tonal"; cele trei posibilităţi de constituire a acestor acorduri — indiferent de scrierea lor enarmonică:

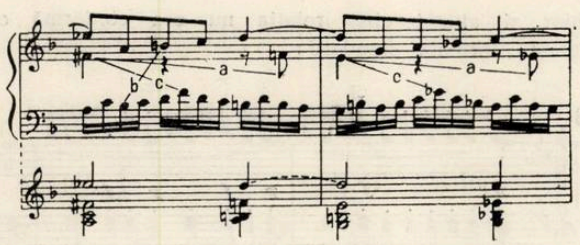
10) Publicat de Pierre Aubry în „Cent Motets du XIII siècle" şi citat de J. Combarieu în „Histoire de la musique" vol. I.



epuizează cele 12 semitonuri ale gamei cromatice temperate. Acest climat neutru din punct de vedere tonal favorizează independența modală a vocilor preluată din vechea polifonie, modalul diatonic coexistînd în acest fel cu conceptul tonal tocmai prin această nediferențiere funcțională.

Alfred Mendelsohn în studiul său „Consonanța și disonanța în sfera armoniei funcționale“ [12]) atribuie falsei relații, ce se manifestă în mediul acordului de septimă micșorată, rolul realizării „milei și a compasiunii“, a acelui ton plin de patos propriu mai ales paginilor dramatice ale lui Bach (Pasiuni, oratorii, părțile depresive ale misei și cantatelor etc.).

Condiționarea reciprocă dintre armonia și contrapunctul lui Bach, face de cele mai multe ori anevoioasă determinarea naturii „orizontale“ sau „verticale“ a cromatismului. Astfel, în următorul fragment din „Fuga cromatică“, întreg eșafodajul sonor se poate reduce la schema armonică (portativul adăugat):



(Bach : Fuga din „Fantezia și fugă cromatică“)

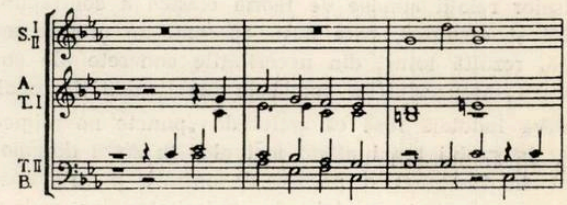
În această schemă cromatismul apare treptat la aceeași voce, conform regulilor armonice clasice. Dar evoluția contrapunctică face posibilă o varietate mai mare de disonanțe cromatice: cromatismul treptat la aceeași voce (a); cromtism de broderie, aflat într-un conflict apropiat cu acela de sensibilă a vocii superioare (b); falsa relație la voci diferite (c).

Am insistat asupra acestor procedee tipice pentru stilul lui Bach, ce se cristalizează — alături de marile legi ale sistemului tonal, — în fapt, ca excepții ale acestuia, ca reminiscențe „tolerate“ ale sistemelor modale anterioare. Caracterul îndeajuns de limitat ca expresie al acestor formule decurge din imposibilitatea lor de a evolua în sensul legilor fundamentale ale tonalității. Dovadă, neînsemnatele schimbări pe care le cunosc în următoarele etape istorice: Beethoven preia paralelismul modal sub forma unor șiruri de terțe (uneori duble și contrare), tratate după vechea tehnică a contrapunctului multiplu, de la Bach; același Beethoven și, înaintea lui, Mozart, apoi Liszt și Wagner, întrebuințează înlănțuirile acordurilor de septimă micșorată într-o manieră prea puțin diferită de aceea a cantorului de la Lipsca.

Este greu de stabilit în ce măsură aceste „vestigii“ modale au pătruns în unele înlănțuiri tipice pentru sistemul armonic tonal.

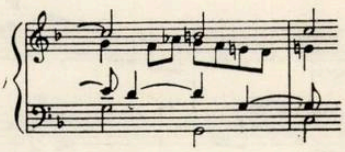
★

Să admitem de pildă că încheierea picardiană ar constitui în condițiile major-minorului, consecința tîrzie a unei vechi maniere polifonice, ale cărei vestigii, „pre-picardiene“, au cunoscut o mult mai subtilă și mai variată integrare în țesătura polifonică a secolului al XVI-lea:



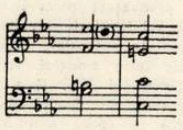
(Lassus : Poi che si grad'e il ben)

și chiar la Bach (cînd nu este vorba de încheierea definitivă a piesei, conformă cu moda armonică a timpului):

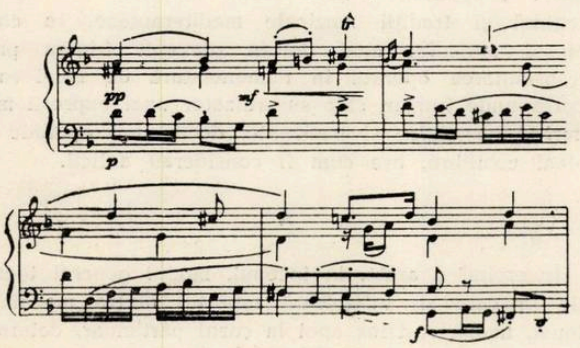


(Bach : Die Kunst der Fuge, nr. IV)

Cu toate acestea Wilfrid Dunwel, în cartea sa „Twentieth century harmony“ [13]) relevînd importanța „falsei relații“ în muzica actuală, se oprește asupra unei explicații armonice, evident nesatisfăcătoare pentru izvoarele, cele mai adesea modale, ale acesteia. Consideră cadența picardiană din epoca basului cifrat:



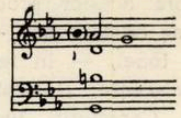
11) Trebuie avut în vedere faptul că tratarea tonală a „divertismentelor“ se petrece mai tîrziu decît în subiecte și contra-subiecte. Johann Pachelbel (1653—1706), acela care, alături de Buxtehude, l-a influențat direct pe Bach în făurirea genului său de fugă, păstrează în divertismente o tehnică „veche“ ce se leagă nemijlocit de polifonia secolului al XVI-lea.



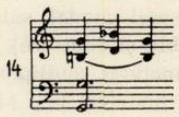
12) Revista „Muzica“ nr. 3/1962, pp. 19—22.

13) Novello and Co., Ltd. London, 1960, pag. 38.

sau o astfel de înlănțuire în minorul armonic:



că ar sta la baza „cunoscutei succesiuni" de terțe (sexte):

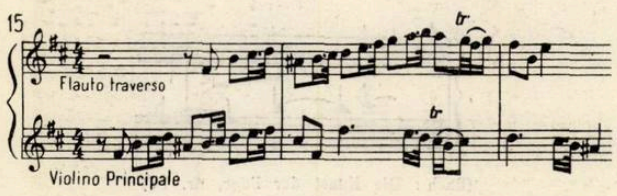


Este vorba evident de dispunerea paralelă a acestui interval ce amintește vechea polifonie, care își afirmă prezența și în muzica secolului XX [14]).

Chiar dacă o explicație tonal-armonică ar fi, pînă la un punct, plauzibilă, se pune întrebarea dacă paralelismul de terțe s-a infiltrat în atari înlănțuiri de tip tonal sau decurge din înseși legile armoniei, iar în acest al doilea caz asemănarea este cu totul întîmplătoare.

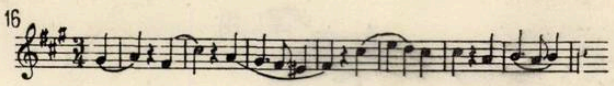
Similitudinea unor forme de manifestare care au însă cauze fundamental deosebite se poate întîlni frecvent și pentru a nu merge mai departe vom reaminti excepțiile „ciocnirilor" cromatice și chiar ale falselor relații admise de teoria clasică a contrapunctului și armoniei, care deși, aparent, de origine modală, rezultă totuși din necesitățile concrete ale conducerii discursului în condițiile funcționalității tonale.

Fără îndoială însă că astfel de „puncte nevralgice" ale sistemului tonal aflate mai ales în *sfera dominantică* au însemnat o portiță de intrare pentru unele viitoare elemente modale, în majoritatea lor *nedominantice*. Alături de înlănțuirile acordurilor de septimă (în special micșorată) sfera dominantică mai cunoaște și o tipică opoziție a semitonului diatonic (sensibila) al gamei minore, cu fundamentala treptei a V-a din relativa majoră, în cazul unei modulații pasagere:



(Bach : Concertul brandenburgic nr. 5).

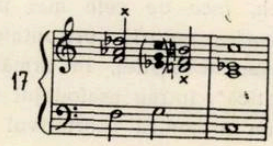
Dacă la Bach ciocnirea nu avea încă, spațial, caracterul unei false relații, la César Franck, jocul dintre tonalitățile relative este mai apropiat:



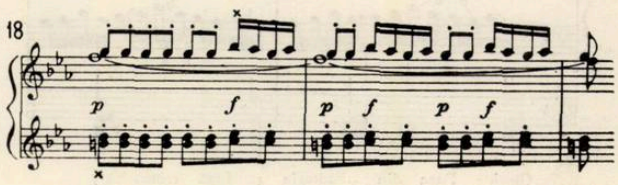
(Franck : Variațiuni simfonice)

datorită, fără îndoială, unei vechi aluzii a melodiei la o structură modală populară (moduri relative). Armonia este cea tradițională, axată pe relația T-D, ceea ce nu exclude însă posibilitatea existenței în melodie a unei structuri modale, a cărei caracteristică să o constituie tocmai acest contrast al treptelor (mi diez-mi).

Sfera dominantică și-a întărit puterea de influență prin cooptarea, în armonia clasică, a treptei a II-a (de unde și denumirea acesteia de contradominantă). Dar funcțiunea dominantică a devenit și mai puternică în momentul în care contradominanta a acceptat forma de sextă napolitană, prinzînd ca într-o chingă — prin cele două sensibile, cea de dominantă și cea frigică-tonica. Orice alăturări ale componentelor acordurilor erau admise:



chiar și atunci cînd relația nu era conformă cu această formulă standard:



(Mozart : Flautul fermecat. Uvertura)

Sexta napolitană reprezintă poate una dintre cele mai elocvente dovezi ale reminiscențelor formelor modale în sînul conceptului tonal. Asupra naturii sale derivată din vechi structuri modale, structuri existente de pildă încă în practica vie a cîntecului popular romînesc, s-ar putea efectua studii îndelungate, ce ar dezvălui noi laturi ale infiltrațiilor modale în sistemul tonal, asupra schimbărilor de direcție, în ceea ce privește stilul și mijloacele de expresie pe care muzica clasică a suferit-o sub înrîurirea armoniilor „napolitane". Este vorba mai ales de unele regiuni și tradiții muzicale mediteraniene, în care etosul anticului mod dorian (devenit frigian prin transmutarea operată în nomenclatură de medievali) corespunde într-un chip surprinzător unei expresii mai curînd nostalgice și pasionate, decît unui apolinic și ideal echilibru, așa cum îl considerau anticii.

★

Încercînd a arăta, la început, modul general teoretic în care se înfățișează raportul dintre modal și tonal, ne-am restrîns apoi la cazul particular, determinat istoricește, al major-minorului.

14) W. Dunwel ilustrează cele afirmate, printr-un fragment din Ravel, fragment de o pronunțată turnură modală în a cărui structură se afirmă această tipică falsă relație rezultată din succesiunea de terțe. Ar însemna ca, după opinia autorului, cadența picardiană să constituie o punte de legătură vie între modalul vechi polifonic și neo-modalul unei părți din muzica secolului XX. Este greu de imaginat că lucrurile ar sta astfel atîta timp cît muzica neo-modală a secolului nostru nu are tangențe stilistice cu epoca basului cifrat. Dimpotrivă, sursele vor fi întotdeauna fie acelea ale vechii polifonii, fie acelea ale modurilor populare actuale — singurele capabile a explica natura ace tor înlănțuiri.

Am urmărit oare demonstrarea unui simptom de „discontinuitate" în sînul unității tonale clasice? Hotărît, nu, căci vestigiile modalismului se află într-un raport dialectic de continuitate și echilibru, sezisabil pentru o perioadă de cel puțin 200 de ani, cu legile principale ale dezvoltării conceptului tonal. Dar aceste vestigii au persistat — cum arătam — fără încetare în sînul tonalului, reprezentînd, întîi, prelungiri ale vechiului sistem modal, iar în perioada afirmării școlilor naționale, portița de intrare a unor structuri neomodale, de proveniență folclorică.

Pe același plan istoric se poate încerca o și mai cuprinzătoare perspectivă, în care raportul tonal-modal se va profila pe marile perioade ale evoluției muzicii, iar pentru noi, ca unii ce sîntem moștenitorii și dezvoltatorii unei realități structurale modale specifice, se impune rezolvarea problemei raportului dintre neomodalism și tonalul clasic, precum și locul sistemului neomodal în peisajul atît de divers al muzicii contemporane.

Audiție de muzica bulgară

Schimbul de concerte, cu programe de muzică românească și bulgară, a devenit tradițional între Uniunile de creație de la București și Sofia. De astă dată, un program integral alcătuit din creația compozitorilor bulgari a fost prezentat în cadrul audiției din 14 ianuarie de la Uniunea Compozitorilor din R.P.R., de către pianista Tamara Iankova.

Profesoară la Conservatorul de Stat din Sofia, laureată a „Premiului Dimitrov", Tamara Iankova este unul din interpreții de prestigiu din viața muzicală a țării vecine. Repertoriul său cuprinde, alături de lucrări din literatura universală, un mare număr de creații ale compozitorilor bulgari, dintre care unele îi datorează prima lor audiție.

Precedată de o prezentare a muzicologului Gheorghe Firca, audiția a constituit o luare de contact cu realizări — printre care unele consacrate — din domeniul muzicii de pian bulgare: *Pastorală* și *Dans vechi* de Liubomir Pipkov, *Sonata în mi* de Benzion Eliezer, *Nocturna* de Veselin Stoianov, *Horo* de Gheorghi Zlatev-Cerkin.

Partea a II-a a programului a fost dedicată operei lui Pancio-Vladigherov, reprezentată prin piesele: *Elegie de toamnă* și *Humoresca* op. 15, *Improvizație și Toccată* op. 37 și *Rapsodia Vardar*.

Am regretat lipsa din program a unei game mai largi de lucrări care să reflecte preocupările tuturor generațiilor de creatori, deși lucrările prezentate au demonstrat indiscutabil tendințe pînă la un punct comune, chiar unele înrudiri de stil. Observația se referă atît la prelucrarea intonației populare cît mai ales la dezvoltarea fondului specific al ritmicii folclorice bulgare Cu excepția „Sonatei" de Benzion Eliezer, care ni s-a părut a se menține în ceea ce privește construcția și ritmica în limitele tradiționale, celelalte piese, în ciuda simplității lor arhitectonice, au evidențiat dimpotrivă preocupări interesante tocmai în domeniul acesta al ritmicii, ca în „Dans vechi" de Pipkov, „Improvizație și Toccata" de Vladigherov, „Horo" de Zlatev-Cerkin.

Tamara Iankova a dovedit odată mai mult prin inițiativa prezentării acestui program integral alcătuit din literatura bulgară, atașamentul său față de creația națională, atașament vizibil în aceeași măsură și pe planul interpretării. Pianista a căutat să aprofundeze sensul emoțional, să sublinieze elementul caracteristic al fiecărei piese. Constatarea este valabilă atît la lucrări pătrunse de un ton liric, intim, ca de pildă „Nocturna" de Stoianov și „Pastorala" de Pipkov redate cu multă sensibilitate ca și la lucrări ce denotă o mai accentuată notă națională datorită exuberanței ritmice și bogăției de culori modale, cromatice sau de efect instrumental.

GHEORGHE CIOBANU

Romeo Ghircoiașiu: „Contribuții la istoria muzicii românești" și unele probleme ale cercetării trecutului nostru muzical

Dezvoltarea impetuoasă a culturii în patria noastră a făcut să se simtă tot mai mult, în ultima vreme, lipsa unui tratat de istoria muzicii românești. Întîrzierea elaborării unei asemenea lucrări se datorește, desigur, în primul rînd faptului că nu au fost identificate, colecționate și interpretate științific datele, documentele și materialele necesare. Preocupările în această direcție n-au lipsit însă și nu lipsesc. Se poate afirma că mai ales în ultimii ani s-au depus eforturi tot mai susținute, ale căror roade încep să se vadă. Astfel, în planul Editurii Muzicale pe anul în curs și pe cel viitor figurează un număr de lucrări care au ca obiect tocmai istoria artei muzicale din patria noastră. Acest lucru ne face să credem că trecerea la elaborarea tratatului mult așteptat nu va întîrzia. Începutul amintitei serii de lucrări s-a făcut prin apariția „Contribuțiilor" profesorului Romeo Ghircoiașiu, de la Conservatorul de muzică „Gh. Dima" din Cluj. Despre această lucrare va fi vorba în cele ce vor urma.

Dintru început ținem să subliniem că autorul și-a fixat, drept călăuză în urmărirea obiectivelor de atins, o serie de principii științifice, dintre care menționăm : legarea dezvoltării artei muzicale de dezvoltarea societății însăși ; înfățișarea împrejurărilor de viață care au generat, sau au determinat fenomenele artistice pe care le cercetează.

Apreciem în mod deosebit informarea amplă și multilaterală a autorului. Datorită acesteia, el a reușit să descopere date și documente muzicale necunoscute muzicologilor romîni.

Folosind experiența și realizările celorlalte domenii științifice, autorul a reușit să pună — și în parte să rezolve — numeroase probleme care nu vor putea fi nesocotite în viitor de cercetătorii istoriei muzicii românești.

Drumul parcurs de autor nu a fost de loc ușor, lucru lesne de înțeles dacă ne gîndim la cît de puțin s-a făcut în trecut. Greutățile întîmpinate vor rezulta și din ceea ce vom arăta mai jos. Prin observațiile și comentariile ce vom face, dorim pe de o parte să contribuim la lămurirea unor probleme ce frămîntă pe specialiști, iar pe de altă parte să atragem atenția asupra unor greșeli și neclarități strecurate, desigur, fără voia autorului.

Obiectivul pe care și-l propune R. Chircoiașiu în acest prim volum al său este urmărirea dezvoltării muzicii de pe teritoriul patriei noastre, începînd cu cele mai îndepărtate timpuri și terminînd cu anul revoluționar 1848. Acest imens spațiu de timp, care numără multe milenii, a fost împărțit în două : 1) dintru început și pînă la părăsirea Daciei de către administrația romană : „cultura primitivă" ; 2) de la părăsirea Daciei pînă la 1848 : „Cultura muzicală feudală". Această parte a doua se divide, la rîndu-i, în : a) „Epoca de trecere la feudalism", în timpul căreia au luat naștere limba și poporul romîn ; b) „Orînduirea feudală la romîni".

După părerea noastră, ar fi fost mai firesc, mai logic ca „Epoca de trecere la feudalism" să fi fost inclusă în partea întîia. Motivarea acestei păreri : Punctul crucial în dezvoltarea artei muzicale pe teritoriul patriei noastre îl alcătuiește — socotim noi — zămislirea muzicii populare românești, născută o dată cu limba și poporul romîn. Momentul acestei zămisliri este cu mult mai important pentru istoria muzicii românești decît cel al stingerii orînduirii sclavagiste sau al apariției celei feudale. În mod normal, ar fi trebuit ca acestei probleme să i se acorde un spațiu larg, alcătuind o parte separată. Nefiind posibil deocamdată, acest moment trebuie atașat — credem noi — perioadei ce se încheie cu acest eveniment, deci întregii perioade anterioare nașterii acestei arte românești.

În prima parte, autorul pune accentul — așa cum era și normal — pe muzica traco-geto-dacă, fără să neglijeze, bineînțeles, muzica vechilor greci, muzica romanilor (căreia, după părerea noastră, ar fi trebuit să i se acorde mult mai multă atenție), ca și muzica altor popoare înrudite sau cu care s-a venit în contact timp mai îndelungat. În cadrul culturii traco-geto-dace, R. Chircoiașiu ne prezintă o serie de manifestări și de cîntece, și anume : pantomine ; serbările populare ; cîntece eroice și funebre, poeme, epode ; muzicanți ; instrumente muzicale. Această primă parte se încheie cu capitolul „Sisteme tonale în cultura antică a spațiului carpato-balcanic". Documentarea amplă și bine susținută, pentru întreaga cultură muzicală traco-dacică, și-o bazează în primul rînd pe cu-

noaşterea artei greceşti şi pe ştirile despre traci şi cultura lor transmise de vechii greci, apoi pe exemple muzicale luate din folclorul actual.

Despre unele semne de întrebare pe care ni le-a ridicat prezentarea culturii traco-dacică vom vorbi la sfîrşit, aşa în cît în continuare ne vom mărgini să semnalăm unele greşeli, şi să atragem atenţia asupra unor inadvertenţe [1]. Astfel, autorul vorbeşte de macedo-romîni şi de aromîni, ca şi cum ar fi populaţii diferite (p. 38); pentru ritmul cîntecelor şi jocurilor de copii trimite la studiul „Le giusto syllabique" al lui Const. Brăiloiu, în loc să trimită la studiul „La rythmique enfantine" al aceluiaşi.

Despre dansul piric afirmă că ar fi avut la bază „un simplu ritm *piric*, alcătuit din egale şi rapide optimi" (p. 31). După părerea noastră, se produce aici confundarea a două lucruri: *dansul piric* şi *piciorul metric* denumit piric, din cauză că în romîneşte sînt redate prin acelaşi termen: *piric*. În greceşte nu este posibilă confuzia, deoarece *pyrrhihe*, cuvînt prin care se denumeşte dansul, este de gen feminin, pe cînd *pyrrhihios*, prin care se denumeşte piciorul metric, este de genul masculin. Este greu să spunem ce va fi fost dansul piric, dar nu-i putem atribui structură ritmică „pirică", întrucît denumirea îi vine după cum se spune — de la inventatorul său *„Pyrrhus"* sau *„Pyrrhique"* (cf. A. Chassang, Nouveau dictionnaire grec-française, ed. a 10-a, p. 872), nu de la „piricul" metricii greceşti.

Am vrea să mai semnalăm cîteva interpretări prea largi — noi nu ne explicăm cum s-au produs — ale unor pasaje la care se fac trimiteri. Privitor la limba tracă, de pildă, se afirmă că este „una din limbile ce a păstrat, mai mult decît oricare alta, trăsăturile lingvistice ale marii familii indo-europene..." (p. 15—16), că reprezintă „una din cele mai autentice limbi indoeuropene" (p. 55). Pentru acest ultim citat face trimitere la I. I. Russu *(Limba traco-dacilor*, Ed. Acad. R.P.R. 1959, p. 98), unde se afirmă însă doar că din punct de vedere fonetic „traca poate fi considerată în foarte multe privinţe ca cea mai apropiată graiului primitiv comun". O limbă nu se limitează însă numai la sistemul fonetic, aşa încît nu se poate generaliza. Asemenea interpretări lărgite vom mai întîlni.

În partea privitoare la „epoca de trecere spre feudalism", autorul se referă la „dezvoltarea" culturii muzicale după părăsirea Daciei de către romani. În Introducere se precizează că se vor urmări în acest capitol „momentele genezei unei noi culturi muzicale, cea a romînilor ce se formau ca popor..." (p. 6).

La dezvoltarea muzicii de pe aceste meleaguri participă — după cum se arată amplu (p. 67—88) — pe de o parte muzica religioasă, care *„a constituit cadrul iniţial în gîndirea muzicală a populaţiei stră-romîne"* (p. 73 — sublinierea noastră G. C.), iar pe de altă parte popoarele migratoare (p. 81—88). În sprijinul părerilor sale, autorul compară — în ceea ce priveşte muzica religioasă — elementele de structură muzicală a două vechi cîntări religioase: *Te deum laudamus* (sec. IV) şi *I parthenos simeron* (sec. VI) cu o serie de creaţii populare, în care apropierile sînt evidente. Noi considerăm că se acordă totuşi un rol prea mare muzicii religioase. Nu această muzică — care se găsea ea însăşi în formare în secolele IV—VI — a putut constitui „cadrul iniţial" în gîndirea muzicală a strămoşilor noştri, ci muzica populară a generaţiilor anterioare, la care nu s-a putut renunţa.

Acestui capitol, atît de bine scris şi documentat, îi lipseşte însă tocmai punerea punctului pe i — cum s-ar spune —, adică discutarea genezei muzicii noastre populare. Pentru că — cel puţin aşa considerăm noi — *aportul* muzicilor religioasă şi populară a popoarelor migratoare nu înseamnă geneza muzicii noastre populare. În afară de aceasta, sublinierea pregnantă a acestui „aport" fără scoaterea în relief a fondului muzical autohton — care trebuie să fi stat totuşi la baza nou-născutei arte muzicale — , lasă impresia că acest fond muzical ar fi fost absent.

Semnalăm şi la acest capitol strecurarea unor greşeli: în cîntecele celor vechi, este vorba de recoltarea *inului* nu a fînului (p. 77); iar mutaţia, în muzica populară maghiară, se face în mod obişnuit la cvinta *superioară*, nu inferioară (p. 85).

Încheiendu-se la sfîrşitul perioadei prefeudale, procesul etnogenetic al poporului romîn — şi o dată cu aceasta şi al muzicii populare romîneşti, după părerea noastră — autorul se ocupă în continuare de evoluţia muzicii populare. Paralel cu creaţia populară există însă şi o creaţie religioasă, iar cu timpul va lua naştere o creaţie laică a clasei stăpînitoare. Autorul ţine seama de aceste realităţi. În prezentarea lui acordă atenţie deosebită — aşa cum se şi cuvenea — creaţiei populare. Izvoarele pe care le foloseşte pentru rezolvarea problemelor pe care le ridică sînt multiple, accentul cade însă tot mai mult pe documentul muzical. Pentru urmărirea evoluţiei muzicii populare recurge la incursiuni largi asupra creaţiilor similare ale popoarelor vecine, sau cu care s-a venit în contact, folosind din plin metoda comparată; iar pentru determinarea vechimii unor melodii romîneşti, sau a anumitor elemente de structură muzicală, utilizează melodii notate cu începere încă de la sfîrşitul sec. al XIV-lea, pe care le-a aflat în diferite tabulaturi pentru instrumentele cu claviatură. Descoperirea, apoi urmărirea acestor melodii în folclorul romînesc, alcătuiesc merite deosebite pentru autor. Unele apropieri pe care le face sînt discutabile, altele nu pot fi acceptate, după părerea noastră; dar prezintă şi melodii a căror înrudire cu cele romîneşti este cu totul evidentă. Explicarea acestor înrudiri prin transhumanţa păstorilor valahi ni se pare convingătoare. Toate acestea fac ca expunerea să fie urmărită cu mult interes. Capitolul cel mai bine scris şi mai documentat ni se pare totuşi cel privitor la dansuri.

În prezentarea autorului nostru, simţim lipsa definirii genurilor creaţiei populare la care se referă, a indicării trăsăturilor lor distinctive, ca şi a răspîndirii lor geografice. Poate că cerem prea mult autorului, întrucît nu s-a ocupat şi cu folclorul muzical, dar problemele ar fi putut fi discutate cu unii specialişti.

1 Unele greşeli datează, probabil, încă de la dactilografierea manuscrisului, cum sînt: Ripiceni—Ilfov, reg. Bucureşti, în loc de Ripiceni—Izvor, reg — Suceava (p. 13); hyperchemata, în loc de hyporchemata (p.28). Iar schimbarea locului ultimelor două clişee muzicale din p. 57 cu cele din p. 58 se datoreşte — credem noi — neatenţiei tehnoredactorului.

După această privire de ansamblu a părții a doua a lucrării, ne vom referi pe scurt la unele capitole, subliniind unele probleme, discutînd altele, și semnalînd greșelile și inadvertențele sesizate.

Primul capitol al „Orînduirii feudale la romîni" — de fapt al doilea capitol al Părții a II-a — se referă la „Cultura feudală". Subliniază, rînd pe rînd, importanța diferitelor influențe culturale: slavă, greacă, orientale, occidentale (mai ales germană). Referindu-se la pătrunderea unor „elemente germane" în cultura noastră, autorul menționează, alături de Cîntecul de stea și de Vicleim, Teatrul de păpuși. Alături de R. Chircoiașiu, există și alți susținători ai originii germane a păpușilor. Cred că ar fi fost bine, totuși, să se menționeze — fie și într-o notă de subsol —existența altei păreri, după care acest teatru" l-am fi împrumutat de la turci care, la rîndul lor l-ar fi luat după unii de la indieni, după alții de la Chinezi".

În același capitol, autorul prezintă — în strînsă legătură cu dezvoltarea social-economică a poporului nostru — celorlalte arte, subliniind ca o trăsătură comună legătura cu arta populară, realismul lor. În felul acesta, R. Ghircoiașiu face să fie înțeleasă mai bine însăși dezvoltarea artei muzicale a acestei perioade.

În capitolul „Muzica religioasă în epoca feudală" (p. 95—103), autorul prezintă — după ce vorbește pe scurt despre atitudinea negativă a bisericii față de creația populară — o serie de date și considerații privitoare la muzicile religioase bizantină și slavonă, a rolului acestora în cultura feudală de la noi, a raportului pe care l-au avut cu creația muzicală populară. Informațiile ample de care dispune i-au permis să urmărească succint muzica religioasă în dezvoltarea ei istorică, arătînd totodată aspectele diferite pe care le-a îmbrăcat în diferitele provincii românești. În fine, R. Ghircoiașiu pune, pe plan muzical, pentru prima dată la noi problema rolului curentelor reformatoare în dezvoltarea artei muzicale românești rol manifestat mai ales prin pătrunderea elementelor muzicale laice în cîntarea bisericilor reformate, dar și în cea a bisericii ortodoxe. Aceasta se explică în primul rînd prin adoptarea cîntării în limba română în biserică. Autorul ne mai prezintă, în acest capitol, date — unele descoperite de el însuși și publicate mai înainte — cu privire la apariția cîntării corale în secolul al XVI-lea pe pămîntul patriei noastre. Dar felul în care autorul pune și rezolvă problemele legate de muzicile bizantină și slavonă dovedește că încă nu este suficient familiarizat cu aceste culturi muzicale. De altfel, cercetarea muzicii religioase, care reprezintă peste un mileniu de cultură muzicală practicată în auzul poporului român, reprezintă capitolul cel mai deficitar al muzicologiei românești. Numai așa se explică de ce a putut vorbi autorul de două „sisteme" de notație la Bizanț (p. 46); de un „ritual" religios specific culturii slavone (p. 96); de menținerea în Transilvania, pînă în zilele noastre a unui stil autentic medio-bulgar al culturii slavone" (p. 98); de un stil „autentic" bizantin care ar fi durat pînă în sec. XV (p. 96) etc.

Tot din cauza lipsei unor studii temeinice asupra muzicii religioase practicată de poporul român de-a lungul secolelor, și influențat, probabil, de cunoașterea realităților din partea de nord a Transilvaniei, autorul afirmă — generalizînd — că arta populară a pătruns în biserică, îmbogățindu-i repertoriul și expresia acestuia, „adoptată la gîndirea muzicală vie a poporului (p. 97); că dascălul de biserică a contribuit la influența „cîntării religioase asupra celei populare" (p. 97) etc. Pe baza celor cunoscute de noi, ținem să precizăm că nu putem vorbi despre o „influență sensibilă" a cîntării populare asupra celei religioase decît pentru părțile centrală (cu Blajul ca centru) și nordică a Transilvaniei, în restul țării (inclusiv sudul Transilvaniei) cîntîndu-se psaltichia bizantină, sau cîntarea sîrbească (în Banat). Dacă a existat sau nu, în trecut, o influență a muzicii populare asupra celei religioase și în celelalte provincii decît cele menționate, ne poate spune numai cercetarea atentă a manuscriselor muzicale. În afara acestora, orice afirmație este riscantă. Se poate susține, în schimb, existența influenței muzicii religioase asupra celei populare, mai ales în sistemul modal. [2])

În „considerațiile generale" ce preced capitolele privitoare la „Cultura muzicală laică în epoca feudalismului dezvoltat", după ce anunță conținutul capitolelor ce vor urma, autorul ne prezintă „Cîteva știri asupra culturii muzicale a maselor populare", începînd din prima perioadă a feudalismului și mergînd pînă către apusul acestuia. Unele dintre aceste știri ne sînt cunoscute din publicații anterioare, altele sînt însă descoperite de autor. Dintre acestea, atrage atenția în mod deosebit știrea că, în secolul al XIV-lea, „dacii și alți cisalpini" — cunoșteau — alături de alte popoare — notația guidonică. Tot aici ni se vorbește despre rolul îndeplinit de muzică în viața socială a poporului, ca și despre rivalitatea ce se accentua tot mai mult între muzica laică populară și cea religioasă, cu excepția primei părți a cap. V, în care este vorba de „Muzica ostășească" [3]), și a unei părți din cap. VII, unde vorbește despre apariția „genului liric", autorul urmărește — s-ar putea afirma — numai evoluția creației populare: Colind și cîntec de stea (p. 108—142), baladă (p. 145—177), dans popular (p. 178—229), cîntec haiducesc (235—240). Pentru ultimele trei genuri, autorul reușește să ne prezinte o destul de reușită stratificare, pornind de la reflectarea evoluției social-politice și culturale a poporului în conținutul acestora.

Problemele ridicate, la fiecare capitol în parte, cu privire la originea și vechimea genului tratat și a raportului dintre acestea; urmărirea asemănării melodico-ritmice a unor melodii românești cu creații similare — sau aparținînd chiar altor genuri — aflate la popoare vecine sau cu care s-a venit în contact datorită fenomenului transhumanței; vitalitatea genurilor prezentate în mediile păs-

2 Influența muzicii religioase asupra celei populare este mult mai slabă la noi decît la bulgari, la sîrbi și la greci, la care se întîlnesc melodii populare atît de influențate, încît ar putea fi executate perfect cu text religios. Explicația acestei influențe mai mari a muzicii religioase asupra celei populare a ortodoxilor din Balcani se explică, după părerea noastră, prin faptul că, executîndu-se cîntarea într-o limbă înțeleasă de popor, acesta a putut reține mai ușor atît fragmente melodice mai lungi cît și melodii întregi. La noi, unde secole în șir s-a cîntat fie în slavonește fie în grecește, influența a fost mult mai mică, limitîndu-se mai ales — după cum am menționat — la îmbogățirea sistemului modal.

3. Rămîne o enigmă pentru noi de ce autorul nu se referă și la cele scrise de T. T. Burada despre cîntecul ostășesc din trecut, cu atît mai mult cu cît i s-a semnalat acest lucru.

torești etc., sînt atîtea contribuții prețioase ale lui R. Ghircoiașiu la lămurirea problemelor istoriei muzicii românești.

Dezvoltarea istorică a diferitelor genuri este urmărită prin: a) prezentarea unor „știri" privitoare la „cultura muzicală din prima perioadă a feudalismului (p. 104—105); b) prezentarea unor documente muzicale legate de genurile menționate; c) compararea structurală a unor creații românești cu altele, aparținînd aceloraşi genuri, luate din creația muzicală a popoarelor vecine.

Dezvoltarea muzicii populare — așa cum ne este prezentată de autor — ar conta mai mult în împrumuturile și influențele primite succesiv. După părerea noastră, această dezvoltare este mult mai complexă, presupunînd în afara îmbogățirii tezaurului existent la un moment dat cu elemente noi muzicale — poate chiar cu procedee noi de creație muzicală — apariția unor genuri noi și a unor stiluri regionale cu trăsături pregnante. Ca să sesizăm aceste adevărate salturi calitative, ar fi trebuit să ni se precizeze, la locul potrivit, ce am preluat și dezvoltat. Momentul acestor precizări ar fi fost cel al nașterii creației muzicale românești.

Se știe că de la popoarele — mumă am moștenit o serie de obiceiuri însoțite de muzică, legate de date calendaristice, de muncă, sau de evenimentele importante din viața omului, și anume: Colindatul (de crăciun și de anul nou), sorcovitul, vasilca, jocurile de travestire (turca, brezarira, capra, căiuții etc.), homanul, hăulitul, lăzărelul, toconelele; paparuda, scaloianul, călușarii, drăgaica, cununa; obiceiurile legate de nuntă și de înmormîntare; dansul.

Cîntecul epic a existat la romani și este menționat în sec. VI. e.n. la populația din Dacia — după cum arată însuși autorul — așa încît balada (cîntecul bătrînesc) trebuie socotită de asemenea ca moștenire. Folcloriștii înclină s-o considere ca aparținînd tot substratului.

Așa fiind, putem considera drept creații ale poporului romîn, sau împrumuturi ulterioare nașterii sale, cîntecul propriu-zis — pe care autorul îl omite, dar despre care avem știri începînd din sec. al XVI-lea — cîntecul de stea, vicleimul și teatrul profan (teatrul de păpuși, haiducii etc.).

Desigur că genurile și categoriile menționate nu sînt nici de valoare și nici de amploare egală. În fața istoricului însă ele reprezintă verigi egal îndreptățite, deoarece pot ajuta să desprindem tocmai evoluția artei muzicale care ne interesează. Menționăm că această evoluție poate fi urmărită foarte bine prin cercetarea structurii muzicale a diferitelor piese din aceste categorii de cîntece.

La fel de important, ca dezvoltarea genurilor și a structurii lor, este pentru istoria muzicii românești apariția și dezvoltarea diferitelor stiluri regionale. De abia în legătură cu acestea și-ar fi aflat rostul din plin cercetarea folclorului muzical al popoarelor vecine, deoarece stilurile muzicale nu pot fi explicate în afara contactelor cu creațiile acestor popoare și, bineînțeles, cu muzica religioasă.

Încă ceva. Socotim că dezvoltarea muzicii românești, luată sub toate aspectele ei, va trebui să fie urmărită sub aspectul evoluției sale istorice, arătîndu-se trăsăturile unitare în timp și spațiu și diferențele dialectale și totodată și contactele și influențele culturale primite. Acestea sînt realități a căror nesocotire ne va împiedica să înțelegem însăși dezvoltarea și varietatea stilistică a creației noastre populare, ba chiar și a celei religioase, iar mai tîrziu a celei culte.

Semnalăm, și la această parte, greșelile strecurate și interpretările „lărgite" pe care le-am întîlnit.

S-a scris împreună *Turca Chiraleisa*, ca și cum ar reprezenta denumirea aceluiași obicei (p. 114).

Vorbind de instrumentul cu care sînt însoțite baladele sud-slave, menționează *gadulka*, iar în paranteză trece *gusla* (p. 162). Aceste două denumiri nu reprezintă însă același instrument, ci instrumente diferite.

Dansul *Bătaia* nu este din Muntenia, ci din Moldova (p. 201).

Publicația de sub nr. 154 (p. 247) nu este îngrijită de Gh. Ciobanu, ci de Rodica Weiss și Pascal Bentoiu.

Se afirmă că:

— Mircea cel Mare ar fi donat mînăstirii Tismana „țigani lăutari", în realitate se vorbește numai de „sălașe de țigani" (p. 105);

— S. V. Drăgoi ar susține originea germană a *colindei Sub cel roșu răsărit* (p. 127), la locul indicat nu se susține însă așa ceva;

— Béla Bartók ar fi afirmat că la baza unor dansuri românești, maghiare și slovace ar sta dansurile *Colomeica* și *Căzăceasca* din Ukraina (p. 192). La locul indicat se vorbește însă numai de Colomeica, iar aceasta este din Nyitracsehi, Slovacia de vest;

— la curtea lui Vasile Lupu s-ar fi dansat, cu prilejul căsătoriei fiicei sale cu Timuș, „dansuri căzăcești" (p. 192). La locul indicat aflăm însă că Timuș „poronci cazacilor să joace", și că taraful după care se dansa cînta „polocește".

Vom face loc, în continuare, cîtorva probleme pe care ni le-a ridicat lucrarea, și asupra cărora dorim să ne spunem părerea.

1. — *Dacă poate sau nu poate fi cunoscută cultura muzicală tracă.* O veche și legitimă dorință a muzicologilor noștri este cunoașterea moștenirii muzicale preluată de la populația băștinașe pe aceste meleaguri. Această dorință s-a izbit și de puținătatea datelor privitoare la muzica geto-dacilor, dar mai ales de lipsa documentelor muzicale fără de care nu se poate face nimic. Dacă pe baza datelor arheologice și epigrafice, coroborate cu ceea ce se știe din scrierile vechi despre geto-daci și despre popoarele vecine, ne putem da seama de arta arhitectonică, sau de tehnica ceramicii practicate de acești strămoși ai noștri, arta lor muzicală nu poate fi cunoscută decît pe baza muzicii însăși. Documentele muzicale consemnate anterior formării poporului romîn sînt în număr cu totul insuficient[4]) și aparțin altor culturi. Instrumentele muzicale nu ne pot rezolva problema, deoarece de la același instrument unii obțin mai mult iar alții mai puțin. Caracacianii sau Serăcăcianii, populație aromînă mahomedanizată care trăiește în Bulgaria și care pînă de curînd se ocupa cu păstoritul, folosește același fluier cu opt găuri ca și bulgarii, totuși melodiile lor foarte rar depășesc ambitusul de cvintă.

[4]. Se cunosc numai zece melodii și fragmente melodice rămase de la greci, și un fragment de cîntare religioasă descoperit la începutul decadei a treia a secolului nostru la Oxyrynchos (Egipt). Acestora s-ar mai putea dăuga *Te deum laudamus* (s. IV) și *I parthenos simeron* (s. VI), pe care le utilizează și R. Ghircoiașiu, dar cu rezerva necesară întru cît nu se știe nimic precis asupra vechimii melodiilor acestor cîntări.

Muzicologii noştri nu au renunţat la cercetări în faţa greutăţilor şi au apelat, pentru rezolvarea acestei probleme — aşa cum a făcut şi R. Chircoiaşiu — pe de o parte la teoria muzicală a vechilor greci, iar pe de altă parte la melodiile cu caracter arhaic întîlnite în număr destul de mare atît la poporul romîn cît şi la popoarele vecine. Se impune însă să avem unele rezerve şi faţă de aceste surse, să le folosim cu precauţie. Teoria muzicală greacă, de pildă, care aparţine unei arte ajunsă la o deosebită strălucire ,a fost elaborată în cea mai mare parte de către filozofi, cărora nu le-au fost străine părerile asupra muzicii ale unor popoare orientale, cum sînt chinezii. Între această teorie şi practică vor fi existat, mai mult ca sigur, aceleaşi nepotriviri care se constată de-a lungul întregii dezvoltări a culturilor muzicale bizantină şi gregoriană.

După părerea noastră, încercările de determinare a nivelului artei muzicale geto-dacice din compararea unor creaţii populare romîneşti cu cele două cîntări religioase, şi cu referiri la teoria greacă, nu pot duce decît la rezultate vagi, neconcludente. Putem admite, desigur, din capul locului ca certă folosirea de către geto-daci a unor scări prepentatonice, cu sau fără substrat pentatonic, dar nici în felul acesta nu am rezolvat problema muzicii strămoşilor noştri daci, pentru că specificul muzicii unui popor nu constă atît în folosirea anumitor scări, cît în ceea ce se realizează cu materialul sonor al acestora. Cu alte cuvinte, pentru specificul muzical naţional nu contează — ca să folosim o comparaţie — „urzeala" sonoră, cît „ţesătura", alesătura melodică. Se poate ajunge, totuşi, cît de cît la acest lucru ? Credem că da, dar numai în urma unor cercetări comparate migăloase, care să cuprindă nu numai folclorul popoarelor balcanice, ci şi muzicile religioase bizantină şi gregoriană, cîntecul popular medieval în limba latină, ca şi folclorul popoarelor romanice şi slave în general. Aceasta este însă treabă de viitor, grea dar nu imposibilă.

2. — *Geneza muzicii populare romîneşti* este o altă problemă pe care ne-a ridicat-o lucrarea lui R. Ghircoiaşiu, şi care, alături de alţii, ne-a preocupat şi pe noi. Primul pe care l-a preocupat această problemă este, după cum se ştie, regretatul prof. G. Breazul.

După părerea noastră, nu putem vorbi de dezvoltarea, de evoluţia muzicii populare romîneşti fără să vorbim mai întîi de naşterea acesteia. De altfel, chiar discutarea culturii muzicale geto-dacice rămîne fără obiect dacă nu se face în vederea lămuririi genezei muzicii noastre populare. Aşa cum istoricii şi lingviştii nu s-au ocupat de popoarele dac, latin şi slav şi de limbile lor decît în vederea lămuririi genezei limbii şi a poporului romîn, nici muzicologii nu-şi pot fixa alt scop.

Preocupările de pînă acum s-au concentrat numai asupra muzicii traco-geto-dacilor, pentru că despre aceştia ne-au rămas o serie de date transmise de istoricii, geografii şi literaţii greci şi latini. Va trebui să ne preocupe însă în egală măsură şi arta muzicală a romanilor şi a slavilor. Este cazul — socotim noi — să renunţăm a mai vorbi într-una de muzicalitatea deosebită a tracilor — care muzicalitate s-ar fi transmis şi poporului romîn — iar pe romani să-i socotim doar buni organizatori şi buni militari, dar neînzestraţi din punct de vedere muzical.

Pentru rezolvarea problemelor legate de moştenirea muzicală, va trebui ca atenţia muzicologilor să se îndrepte în primul rînd asupra obiceiurilor şi riturilor străvechi însoţite de muzică. Numai cunoscînd originea acestora putem să ne pronunţăm asupra direcţiei dinspre care ne vin unele melodii ce le însoţesc. Aceasta înseamnă că va fi nevoie de cercetări îndelungate, făcute cu pasiune, competenţă şi răbdare.

Un lucru se poate preciza totuşi de pe acum : factorul care a trasat linia de organizare a melodiei şi a ritmului, care a impus frecvenţa anumitor intervale, ca şi anumite proporţii şi simetrii în organizarea rîndurilor melodice, şi prin aceasta a formei arhitectonice. Ne referim la *limbă*.[5]) Cercetările comparate pe care le-am întreprins în ultimii ani [6]) ne-au dus la concluzia că organizarea structurală a melodiei şi a ritmului este în foarte strînsă legătură cu structura versului, făcîndu-se diferit de la popor la popor, aşa cum diferit este şi sistemul de versificaţie. Iar această deosebire a diferitelor sisteme de versificaţie se datoreşte — după cum tot mai mult susţin lingviştii — deosebirilor de limbă. Identitatea de structură a versului popular romînesc cîntat cu cea a versului popular latin cu structură trohaică ne dovedeşte că noi am moştenit, odată cu limba, şi sistemul de versificaţie.

Dacă este aşa — iar cercetările converg spre această ipoteză — înseamnă că muzica noastră populară s-a născut, ca sistem şi trăsături specifice, în acelaşi timp cu poporul romîn. Datorită acestui sistem, influenţele şi împrumuturile — indiferent de direcţia din care au venit — au fost asimilite. Acest sistem muzical s-a îmbogăţit continuu, datorită diferitelor contacte culturale, dar nu s-a modificat în liniile sale esenţiale. Evoluţia — în sensul de îmbogăţire — a acestui sistem muzical trebuie avută în vedere atunci cînd urmărim dezvoltarea artei noastre muzicale populare.

Privind lucrurile prin această prismă, vom înţelege altfel şi diferitele împrumuturi şi influenţe. Nu împrumutarea unor fragmente melodice contează pentru dezvoltarea muzicii — foarte adesea acelaşi contur melodic poate lua naştere în mod independent în locuri diferite — ci în primul rînd îmbogăţirea sistemului modal şi a procedeelor de creaţie. Asemenea împrumuturi nu pot avea loc însă decît în urma unor contacte îndelungate. Trebuie să mai avem în vedere că influenţele şi împrumuturile se produc cu mult mai uşor, de obicei, la popoarele şi populaţiile bilingve.

Pentru toate aceste considerente, socotim că unele apropieri făcute de R. Chircoiaşiu între melodii romîneşti şi străine sînt forţate şi deci neconcludente pentru teza pe care vrea s-o susţină. Am putea cita, din acest punct de vedere, aproprierile făcute la pag. : 121, 125, 138, 200, 201, 211 şi 214.

3. — *Muzică bizantină şi muzică slavonă.* De circa opt decenii, sursa informării muzicologilor romîni asupra muzicii religioase bizantine şi slavone o alcătuieşte scrierea episcopului Melchisedec : „Memoriu pentru cîntările bisericeşti în Romînia" (în „Bis. Ort. Română" 6 (1882), Nr. 1). De la acesta se vorbeşte de existenţa, în trecutul poporului nostru, a unei muzici slavone deosebită de cea bizantină. Nu este nici locul şi nici momentul să dezba-

5. Ne-am bucurat că R. Ghircoiaşiu a renunţat la poziţia adoptată iniţial faţă de limbă, socotind-o mai puţin importantă pentru limbajul muzical decît „relaţiile materiale şi spirituale dintre popoare".

6. Rezultatele acestor cercetări au fost expuse într-o succintă comunicare, ţinută în şedinţa de lucru din 10 ianuarie 1962 a Secţiei a IX-a a Academiei R.P.R., sub titlul „Raportul structural dintre vers şi melodie în cîntecul popular romînesc". Comunicarea, puţin lărgită, apărută în Revista de folclor nr. 1—2/1963.

tem aici pe larg această problemă, putem veni însă cu unele precizări, şi anume : a) Milchisedec n-a ajuns la părerile exprimate ca urmare a cercetării unui număr oarecare de manuscrise muzicale vechi, pentru că pe timpul său nici nu mai puteau fi descifrate melodiile unor asemenea manuscrise, ci pe baza tradiţiei şi a unor indicaţii, aflate pe ici pe colo ca : „alcătuit pe glas bulgăresc" ; „polieleu bulgăresc cu cuvinte ruseşti" etc. Este adevărat că popoarele slave de răsărit au ajuns la o muzică religioasă cu caracteristici proprii, dar nu aceasta a circulat la noi secole în şir — cu excepţia părţii de nord a Moldovei şi cu începere de la sfîrşitul secolului al XVII-lea, ci muzica „bulgărească". Bulgarii n-au păstrat însă o muzică religioasă veche, ci în fond s-au folosit de aceeaşi muzică bizantină ca şi noi, numai că se folosea textul în limba bulgară. În secolul trecut s-au tipărit, pentru bulgari, cîteva cărţi de muzică religioasă la Bucureşti, în tipografia lui Anton Pann. b) Cercetarea puţinelor manuscrise muzicale cu text slavon, sau paralel slavon şi grec — de altfel se cunosc doar 5—6 manuscrise slavone pînă acum — duce la concluzia că nu este vorba de o muzică aparte, ci tot de muzica bizantină sub care s-a trecut text slavon. c) Cele mai vechi manuscrise muzicale scrise în ţara noastră sînt numai cu text grec, sau cu text paralel grec-slavon. Cele cu text grec existente în ţară în timpul de faţă au însemnări tipiconale în limba slavonă. Aceasta dovedeşte că psalţilor începutului secolului al XVI-lea le erau familiare ambele limbi, una folosită probabil în cîntare iar cealaltă în citire. d) În scrisoarea sa către credincioşii ortodoxi din Lemberg, Al. Lăpuşneanu scrie : „Envoyez nous aussi quatre chantres, jeunes et bons, et nous leur ferons apprendre *le chant grec et serb...*" (cf. I. Bogdan, Documente privitoare la istoria romînilor, Buc. 1893, p. 208). Aşa dar, la anul 1558, cînd a fost trimisă scrisoarea, se vorbeşte de „cîntec grec şi sîrb", nicidecum de muzică bulgărească.

Pe baza celor prezentate mai sus, şi a altor argumente scoase din cercetarea manuscriselor psaltice, noi socotim că nu se poate vorbi de o muzică religioasă slavonă sau „bulgărească", care s-ar fi practicat la noi în evul mediu, ci de una şi aceeaşi muzică bizantină cîntată cu text slavon. În partea de nord a Moldovei se întîlnesc, într-adevăr, manuscrise cu cîntări slave, dar acestea sînt în notaţie liniară şi cu text rusesc. Unul dintre acestea, care se află în biblioteca mînăstirii Putna, are pe margine însemnări în limba polonă.

Pentru toate aceste considerente nu am fost de acord cu autorul cînd vorbea — după cum am arătat — de „ritual" religios slavon, sau de „stil autentic medio-bulgar" perpetuat pînă astăzi în nordul Transilvaniei.

Pentru cei ce în momentul de faţă lucrează la elaborarea unor contribuţii personale la istoria muzicii romîneşti, semnalez — cel puţin eu am simţit nevoia, citind lucrarea lui R. Ghircoiaşiu — necesitatea unui capitol mai substanţial despre „Instrumente, instrumentişti şi formaţii instrumentale", despre „Apariţia şi dezvotlarea învăţămîntului muzical" şi despre „Teatru".

Ţinem să precizăm că, în ceea ce ne priveşte, considerăm că observaţiile şi comentariile suscitate de prezentarea lucrării lui R. Ghircoiaşiu nu-i scad cu nimic din meritele ei. Lucrarea, a cărei valoare se va dovedi tot mai mult cu trecerea timpului, ne dezvăluie priceperea, conştiinciozitatea şi spiritul pătrunzător al autorului. Sîntem convinşi că al doilea volum al „Contribuţiilor" sale va fi cel puţin la aceeaşi înălţime.

Nu putem încheia fără să felicităm Editura Muzicală pentru condiţiile tehnice în care a apărut lucrarea.

CRISTIAN C. GHENEA

Date cu privire la activitatea muzicală a breslelor şi a corurilor muncitoreşti

I

La începutul feudalismului dezvoltat, baza populaţiei orăşeneşti o formau meşteşugarii, iar a activităţii economice meşteşugurile. Ca urmare a diviziunii muncii, numărul ramurilor meşteşugăreşti creşte. Aceasta a impus organizarea lor în asociaţii de aceeaşi branşă sau de branşe cu caractere înrudite, avînd interese comune şi care au constituit atunci forma embrionară a breslelor.

Cele mai vechi statute de breaslă din ţara noastră, cunoscute pînă acum, sînt cele din Transilvania — şi datează din cea de a doua jumătate a veacului XIV. Din contextele lor, reiese însă o vechime şi mai mare, căci se vorbeşte despre „legi vechi" care constituiau fundamentarea înfiinţării breslelor.

Caracteristica acestor bresle o constituia reunirea patronilor avuţi împotriva calfelor, ucenicilor şi meşterilor săraci. În decursul veacurilor această caracteristică se accentuează, breslele devenind în veacurile XVI — XVIII organizaţii retrograde care au frînat adesea forţele de producţie.

La Sibiu, de pildă, fiinţau la sfîrşitul veacului XIV un număr de 19 bresle cunoscute din izvoarele vremii, sub numele de frăţii (fraternitates), societăţi (societates), confederaţii (confederationes) etc. Una dintre cele mai importante frăţii ale timpului era aceea cunoscută sub numele de „Frăţia împletitorilor de coşuri".

Membrilor acestor frăţii li se datoreşte unul dintre cele mai vechi manuscrise muzicale cunoscute pînă acum în ţara noastră. Este vorba de un liturghier, a cărui grafiere a fost terminată de către copist în 1394.

„Liber specialis missarum" — datorită pisarului Teodoricus se află actualmente la muzeul Brucken-

thal din Sibiu [1]. Manuscrisul cuprinde la început o pagină de titlu urmată apoi de numele compilatorilor, al copistului şi lista membrilor frăţiei. În forzaţul celei de a doua coperte se află testamentul datorat lui Mihai din satul Şura Mare datînd din anul 1400. Acest fapt dovedeşte circulaţia de care s-a bucurat liturghierul.

Textele muzicale scrise în neume, pe portativ cu patru linii, nu reprezintă nimic deosebit din punct de vedere muzical. Sînt cîteva texte de mică întindere, specifice liturghiei catolice a acelor vremuri.

Ceea ce este mai important îl constituie faptul însă că „Frăţia împletitorilor de coşuri", care a plătit scrierea missariului, a avut o bogată activitate muzicală, oarecum permanentă. Membrii frăţiei cîntau adeseori în bisericile sibiene şi în afară de aceasta, în casele patricienilor oraşului, în timpul unor festivităţi periodice sau întîmplătoare, ca nunţi, vizite ale unor nobili sau negustori străini, înmormîntări, banchete şi în zilele de hram ale celorlalte frăţii [2]. Este prima formă organizată de manifestare artistică a meseriaşilor din ţara noastră şi este demn de reţinut faptul că activitatea frăţiei s-a menţinut atît pe tărîm laic cît şi pe tărîm religios.

Ar fi hazardat să se caute un repertoriu precis al frăţiei. Ei cîntau melodiile cerute de slujba religioasă pe de o parte, iar pe de alta, cele cerute de feudali pentru agrementare. Marea majoritate a cîntecelor de botez, nuntă, a serenadelor, a cîntecelor de pahar, păstrînd specificul epocii, aveau adesea caracterul unei utilităţi imediate.

*

Dezvoltarea feudalismului a însemnat pe plan social-economic adîncirea contradicţiilor de clasă, iar pe plan cultural-artistic, dezvoltarea concomitentă a celor două culturi cu inter-influenţa permanentă. Este un fapt cunoscut că în feudalism, cultura claselor dominante s-a îmbogăţit necontenit utilizînd tezaurul fără sfîrşit al culturii populare. Astfel, în cîntecele de curte, cele destinate preamăririi boierimii, cîntecele de ospăţ etc., se întrebuinţa exclusiv versul şi melosul popular.

Acest tezaur era răspîndit într-o anumită măsură şi de „ioculatores", cîntăreţi şi actori ambulanţi, dar şi de către membri mai mărunţi ai breslelor orăşeneşti. Era normal, căci în majoritatea cazurilor aceştia proveneau din mediul rural.

Astfel, între 28 ianuarie şi 28 februarie 1522 în piaţa centrală a cetăţii Braşovului, calfele de blănari au dansat în cinstea lui „comes siculorum", un dans tradiţional intitulat „chorea gladiatoria" [3].

Era vorba de dans popular cunoscut şi sub numele de „Dans cu săbii". Puteau participa la interpretarea lui numai tineri necăsătoriţi. El avea loc îndeobşte primăvara şi melodia era cîntată de fluierari (fistulatores) cu acompaniament de trîmbiţă (tubicines) şi tobe.

Dansul cu săbii se dansa de predilecţie în timpul carnavalului, timp de 8 zile. În tot acest răstimp, conform unui ritual arhaic, tradiţional, dansatorii nu aveau voie să mănînce nici o bucăţică de carne. La începutul dansului interpreţii se aranjau în patru pînă la opt perechi, iar mai apoi perechile se desfăceau, interpreţii organizîndu-se într-o horă deschisă. În tot decursul acestui joc se ţinea în mîna dreaptă o spadă ascuţită, fără teacă, în poziţie verticală. Dansul mima o serie de scene de luptă. Era un dans mimetic cu rădăcini foarte vechi şi simboliza lupta binelui împotriva răului [4].

Pentru acest dans s-a plătit calfelor breslei blănarilor braşoveni de către Johannes Augustin şi Laurentius Rawe, perceptorii Braşovului, suma de 2 florini [5]. La sfîrşitul perioadei, adică la 28 februarie a aceluiaşi an, s-a mai acordat tinerilor dansatori de către cetate suma de 10 aspri [6].

În decursul timpului acest dans cu săbii a devenit un privilegiu acordat breslei blănarilor. Ei erau obligaţi să-l interpreteze ori de cîte ori la Sibiu sau Braşov apărea un nou „comite siculorum".

Obiceiul este atestat în decursul veacurilor pînă tîrziu de tot la începutul secolului XIX, în 1847 [7].

În acelaşi timp, pîrgarii şi mai marii breslelor, epitropii, aveau grijă ca, pentru divertismentul lor, să aibă pe lîngă ei cîntăreţi bine instruiţi.

Negustorul şi judele braşovean Johannes Benkner cel bătrîn [8] a angajat un saltimbanc care a mers pe frînghie, la 23 ianuarie 1523, din turnul primăriei şi pînă la casa judelui. El mai avea angajată de asemeni şi o trupă de „ioculatores" [9] — cîntăreţi ambulanţi — pentru tot sezonul carnavalului.

Negustorul braşovean Paul Endres îl rugase la 1 ianuarie 1577 pe Lucas Hirscher să-i aducă din Polonia un bun muzicant şi cîteva instrumente muzicale, printre care un bas, nişte trompete etc. [10].

*

În veacurile XVIII — XIX au luat naştere breslele de lăutari în Ţările Romîneşti şi cele de cîntăreţi orăşeneşti (Turner) în unele oraşe din Transilvania.

Pentru ca cineva să poată ajunge membru al unei bresle, trebuia să facă ucenicie pe lîngă un meşter breslaş un număr de ani, în mod gratuit. La finele acestui răstimp, după trecerea unui examen, tînărul devenea calfă. Absolvirea examenului era dovedită printr-un certificat eliberat de mai-marii breslei.

Se atestă astfel printr-un document din 1749 tînărului Johannes Mild din Sighişoara calitatea de calfă lăutar de către Georg Risch, maestru muzicant orăşenesc [11]. Conform documentului respectiv, tînărul cîntăreţ învăţase „timp de cinci ani cu sîrguinţă şi cumînţenie" pentru care a fost declarat apt să devină calfă de cîntăreţ orăşenesc.

O situaţie similară trebuie să fi fost şi în Ţările Romîneşti unde breslele lăutarilor încep să se înfiripeze în primele decenii ale veacului XVIII.

Primul document cunoscut în acest sens datează din 1723. Este vorba de cel intitulat „Cartea lui Constandin Lăutarul ca să fie vătaf de lăutari" dat la Craiova în 16 august anul sus-citat [12]. După cît se pare breasla lăutarilor exista de mai multă vreme, căci din acelaşi document reiese fundamentarea drepturilor vătafului pe tradiţii mai vechi, conform dreptului său cutumiar.

Din alte acte se pomeneşte obligativitatea vătafilor de lăutari de a avea ucenici [13], dar modalitatea trecerii acestora mai sus de treapta uceniciei nu este atestată în nici un act cunoscut pînă acum.

II

Trecerea din feudalism în orînduirea capitalistă nu duce la dispariţia activităţii artistice a breslelor. Viaţa artistică a muncitorimii capătă un nou conţinut, o nouă calitate, ca urmare a creşterii con-

1 Mitteilungen aus den Baron Bruckenthalischen Museum, IV, 1934, p. 28.

2 Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde, vol. VIII, 1872, pp. 315—320 ; cf. pp. 201—202.

3 Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt, vol. I. Braşov 1886, pp. 415.

4 Olao Magno Gatho, Historia, De Gentibus Septentrionalibus ritibus, Romae, 1555, p. 517.

5 Quellen, op cit. p. 374.

6 Idem, p. 416.

7 Jakob Rannicher, Danblätter zur Erinerung... Hermanstadt 1847, p. 63.

8 N. Iorga, Istoria literaturii româneşti, vol. I, Bucureşti 1934, p. 177 ; cf. I. Bogdan, Documente şi regeste privitoare la relaţiile Ţării Romîneşti cu Braşovul şi Ungaria, Bucureşti 1902, p. 208.

9 Quelen, op. cit., p. 504.

10 Arh. Statului Braşov, Registrul III C 12, p. 301.

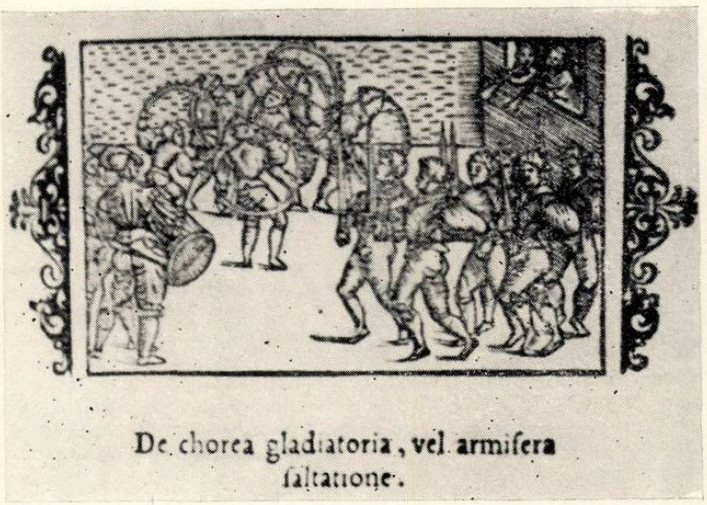
11 Comunicat de tov. F. Mild, Sighişoara.

12 Muzeul Bruckenthal Sibiu. Wallach. Manuskripten, Bg. 75, nr. 204, f 35 ; comunicat de prof. N. Şerban. Inst. de Istorie al Acad. R.P.R.

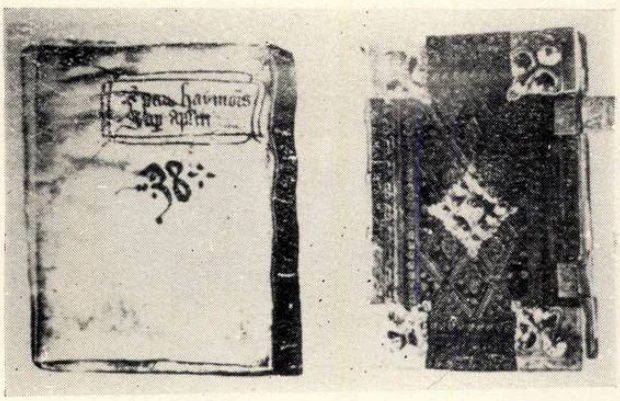
13 Arh. Statului Iaşi. Scrierea ţiganilor ce se află în Eşii, passim.

Corul meşteşugăresc din Agnita

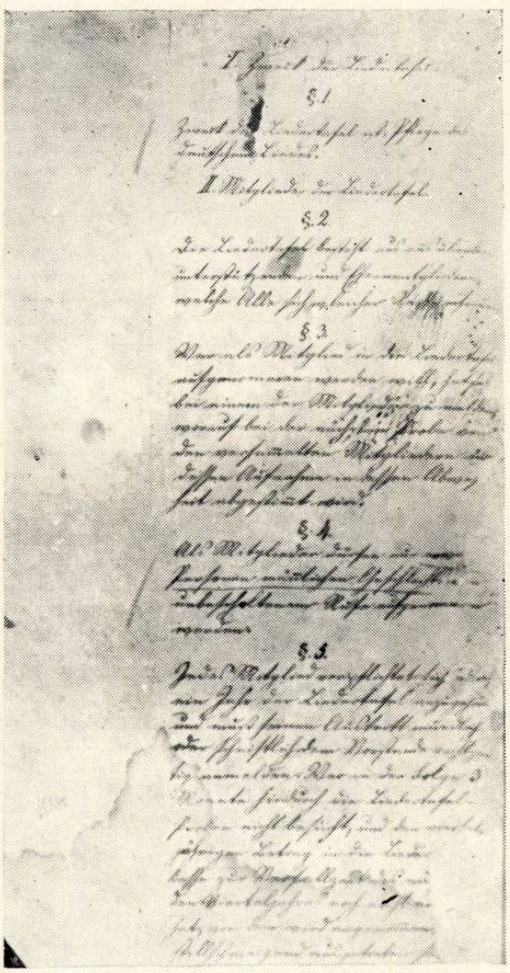
ini din reprezentaţia coregrafică specifică breslei croitorilor



Dansuri cu sabia



Liber specialis missarum



Din statutul corului meşteşugăresc din Agnita

MUZICA

CORUL

«Muzica, zicea un învăţat, e o lege mo-
«rală. Ea dă suflet universului, aripi gîndi-
«rei, avînt imaginaţiei, farmec tristeţei, vo-
«ioşie şi viaţă tuturor lucrurilor. Ea este
«esenţa ordinei şi înălţă spre tot ce e bun
«drept şi frumos.

Şi neamţul zice: „Ziua muzică la faptă"

Muzica vocală într'o mişcare şi anume
aceea reprezentată prin cor, aduce mari fo-
loase pentru că ea trezeşte nu numai dorinţa
de a lupta, atingînd simţurile dorinţei de ceva
mai bun, mai frumos, dar şi dorul de liber-
tate adormit în muncitorul, care din mica
copilărie n'a auzit altă melodie mai dulce,
în afară de aceea a ciocanului, a ferăstrăului
sau vîjîitul infernal al motoarelor din fa-
brică.

Unul dintre articolele lui Alecu Constantinescu cu privire la coruri

științei de clasă, nivelului cultural, a introducerii și răspîndirii marxismului în țara noastră.

Unele bresle, ca de exemplu cele sighișorene, își păstrează o parte din obiceiurile tradiționale, dar dansurile specifice, ca de exemplu cele ale breslei croitorilor [14], capătă o temă corespunzătoare epocii. Era un gen de dramatizare a unei forme vechi, cu temă din viața croitorilor. Același dans era specific însă pentru breasla croitorilor din Agnita [15]. În acest oraș dansul respectiv avea o tradiție de secole și devenise un factor important al vieții artistice a muncitorilor croitori localnici.

*

Dezvoltarea proletariatului a produs însă și mărirea necesităților culturale ale maselor de muncitori și meseriași. Astfel iau naștere o serie de asociații muncitorești, ca de exemplu, cea din Agnita, formată din muncitori romîni și germani, Reuniunea sodalilor romîni de la Sibiu, Reuniunea de cetire și cîntări a economilor și meseriașilor romîni din Alba Iulia, Societatea Progresul din Lugoj etc. Prin modul de organizare, caracterul acestor asociații a fost democratic, componența fiind în mare parte muncitorească.

Către finele anului 1863 ia ființă la Agnita, în urma inițiativei unui grup de muncitori localnici, o formație corală. Primul statut al asociației a fost redactat cîteva luni mai tîrziu, la începutul anului 1864.

Statutul respectiv [16] format din XIV capitole și 52 paragrafe, se referă la drepturile și îndatoririle membrilor, la activitatea corului, la modul lui de organizare. Ceea ce este important și demonstrează spiritul democratic al asociației este cuprins în capitolele IV, V și VI. Se prevedea astfel dreptul muncitorilor de a decide singuri și în colectiv, numai în adunarea generală, situația corului. Mai figura dreptul de a alege și a fi ales în indiferent ce funcție, președinte, dirijor etc. S-a pus accentul pe acest fapt, pentru că guvernele imperiului habsburgic refuzau tocmai acest drept muncitorimii. Cu atît mai mult se poate dovedi caracterul democratic al Asociației corale din Agnita cu cît fiecare membru putea să exercite controlul asupra gestiunii.

Președintele și dirijorul erau în mod obligatoriu membri activi ai corului și în consecință muncitori.

În capitolul V se prevedea un punct deosebit de important. Pînă atunci, în mijlocul veacului trecut, asociațiile corale ori corurile constituite cîntau mai ales în biserici. Statutul corului din Agnita prevedea, poate pentru prima oară în istoria unor astfel de asociații, dreptul de opoziție din partea coriștilor de a cînta în biserici (§ 11, lit. a). În acest caz, chiar dacă opoziția venea din partea unei minorități, majoritatea era obligată să se supună și corul nu mai putea participa la slujbele religioase.

Activitatea corului din Agnita, care continuă pînă azi, a fost prodigioasă. Istoricul său indică încercarea de a face să pătrundă în masele cele mai largi muzica clasică scrisă pentru cor „a cappella". S-au cîntat în concertele bi-anuale lucrări de Mendelssohn-Bartholdy, Haydn, Schubert, Kreutzer precum și lucrările corale datorite compozitorului sibian Hermann Bönicke.

Din 1863 și pînă în 1872 membrii corului au fost cu toții breslași. Din 1872 cu toată apariția decretului de desființare a breslelor componența lui nu s-a modificat. Trebuie să se mai cunoască și faptul că în 1914 un grup important de muncitori, membri ai corului, s-au alăturat partidului socialist, în repertoriu intrînd de data aceasta și cîntece revoluționare.

Recent corul din Agnita a fost decorat cu ocazia Centenarului.

Desființarea breslelor care s-a parafat și la București tot în 1872 n-a avut darul scontat de burghezie să desmembreze mișcarea muncitorească, care de abia începuse să se organizeze.

În locul breslelor apar asociațiile profesionale și în cadrul multora dintre ele a existat cîte o mică formație de cor sau teatru. Aceste asociații s-au constituit în mod paralel cu primii muguri care urmau să dea naștere partidului social-democrat al muncitorilor.

Vechile cîntece de breaslă nu dispăruseră o dată cu vechea formă de organizare profesională ci ele mai erau cîntate uneori alături de noile, pe atunci, cîntece socialiste și revoluționare. Cu ocazia comemorării poetului Teodor Neculuță din 20 octombrie 1906, corul cercului socialist „Înainte" din Turnu Severin a cîntat după Internaționala și „Cîntecul de breaslă al cismarilor" [17].

Cîntecele de breaslă își pierduseră însă valoarea mobilizatorie. În locul lor apăruse un nou gen, cîntecul revoluționar. Din acest motiv vechile cîntece ale meșteșugarilor nu mai răsună decît arareori.

*

În jurul anilor 1880—1888 au luat naștere un număr de asociații cu caracter profesional. În cadrul unora existau formații corale, teatrale sau coregrafice. Astfel Societatea „Arcul" formată din tîmplari și tapițeri avea o mică echipă de teatru și un cor. La una dintre serbările ocazionale din februarie 1889, corul acestei asociații a cîntat „imnurile socialiste" [18] cunoscute în acel timp.

În același an „Societatea lucrătorilor în fier și lemn" a prezentat tabloul alegoric Munca, unde soliștii au jucat rolurile: Munca, fierarul, lemnarul, tinichigiul, lăcătușul, turnătorul, totul cu acompaniament de cor [19].

Astfel de reprezentații cu caracter muncitoresc și pronunțat caracter de clasă, încep să aibă loc din ce în ce mai des. Alături de cîntecele socialiste se cînta muzică populară și muncitorii, în mare majoritate proveniți din rîndul țărănimii, și-au putut desfășura și calitățile coregrafice. Echipa de dansatori a Asociației „Mina și pădurea" a interpretat la serbarea din 10 februarie 1894 dansurile populare: Banu Mărăcine, Romanul, Brîulețul, Șchioapa și Brînduța [20]. După cum remarca anonimul cronicar al ziarului Munca de pe atunci „danțurile" au fost „bine executate" [21]. Mai tîrziu cu cîțiva ani, după cum aflăm din ziarul Independența tipografică (10 aprilie 1906), corul mixt al sindicatului tipografilor a interpretat la 3 aprilie 1906 în sala Liedertafel din București și cîntecele populare: Toate fetele se duc, Hi, hai murgule și Auzi valea.

Din cauza condițiilor vitrege de trai, nu toate asociațiile muncitorești afiliate la „Clubul muncitorilor" din București au avut posibilitatea înființării unei formații corale. Pentru aceasta s-a hotărît ca „Cercul coral de propagandă socialistă", care ființa din 1 martie 1892 [22], să suplinească această lipsă: „În vederea că Cercul coral de propagandă al „Clubului social-democrat" din București a fost invitat... de mai multe societăți afiliate la club și a reușit cu mare succes; fiind bazați pe faptul că muzica are o mare influență asupra simțirii oamenilor, Comitetul Cercului coral a luat hotărîrea de a organiza cu mai multă soliditate sus-numitul cerc.

14 Arhiva Muzeului Bruckenthal Sibiu, Etnografie XIV/10.

15 F. Rössler, Agneten in dem XL Jahren in XIX Jahrhunderts, Agnita 1920, p. 94.

16 Muzeul „Valea Hîrtibaciului" Agnita.

17 Rominia Muncitoare, an II, Seria II, nr. 34, 22—26 octombrie 1906.

18 Drepturile omului, an I, Seria II, nr. 128, 10 februarie 1889.

19 Glasul țeranului, an I, nr. 14, 5 februarie 1889.

20 Munca, an IV, nr. 51, 13 februarie 1894.

21 Idem, an V, nr. 2, 6 martie 1894.

22 Munca, an III, nr. 2, 1 martie 1892.

„Cercul coral socialist avînd la îndemînă frumoase şi remarcabile cîntece socialiste internaţionale va propaga ideile socialiste printre muncitorii din orice breaslă şi naţionalitate“ [23].

Această concepţie democratică a stat la baza întregii activităţi a corului sus-menţionat.

Odată cu dezvoltarea mişcării muncitoreşti s-a dat o mai largă extindere şi activităţii culturale artistice. Comisiile sindicale de după 1900 şi resoartele respective au avut grijă de organizarea corurilor. Astfel la 12 martie 1906 cu ocazia unei serbări muncitoreşti, corul sindicatului tapiţerilor a cîntat Internaţionala şi Hora muncitorilor [24].

De asemenea se organizează tot în acel an un cor al „*Comisiei sindicale locale*“ :

„...marele cor atît de bine alcătuit şi aşa de frumos prezentat a deschis seria spectacolelor. S-a cîntat : Pe roşul steag, Rujiţa, Internaţionala, Sus luptători“ [25].

Corul astfel organizat fusese dirijat de muncitorul Grădinaru [26]. Un cor similar exista şi la Ploieşti sub numele de „Corul sindicatelor unite din Ploieşti“ [27], precum şi la Focşani [28] şi încă în multe alte oraşe.

Corurile sindicale astfel formate cu un repertoriu alcătuit în exclusivitate din cîntece revoluţionare au participat apoi cu regularitate la marile manifestări muncitoreşti.

Valoarea agitatorică şi propagandistică incontestabilă a acestor formaţii corale a fost scoasă în evidenţă de către Alecu Constantinescu, vechi luptător comunist, într-o serie de articole.

„Muzica corală, scria el, mai întîi atrage printr-o forţă nevăzută pe mulţi muncitori... întreţine entuziasmul, îl redeşteaptă în anumite ocazii, stîrnind în acelaşi timp în sufletele auditoriului dragostea de luptă pentru binele obştesc.

„E şi mai mare propaganda indirectă ce o fac corurile socialiste printre muncitorii din cartierele unde tovarăşii răsleţi sau grupuri de tovarăşi cîntă marşurile sau cîntecele socialiste care stîrnesc dorinţa neînfrîntă de a lupta pînă la moarte“.

Şi mai departe în continuarea aceluiaşi articol : „...într-o mişcare de idei muzica corală se impune“.

„Muzica face propaganda mai bine, mai curînd pricepută de muncitori. De aceea corurile trebuie să fie cît mai bine îngrijite în toate localităţile. Tovarăşii din coruri la rîndul lor, să facă în mahalalele unde locuiesc alte coruri mai mici.

„Numai aşa numărul sindicaliştilor va creşte, iar în cartierele muncitorilor în loc să auzim cîntecele Micului Dor, să auzim pe cele revoluţionare“ [29].

Orice comentariu este de prisos. Desideratul lui Alecu Constantinescu a fost pus în practică pe cît permiteau condiţiile. Mişcarea muncitorească organizată considera în anii de dinaintea înfiinţării Partidului Comunist din Romînia ca strict necesară organizarea unei bogate vieţi artistice şi culturale.

„Sindicatele trebuesc transformate în nişte adevărate şcoli, în nişte puternice focare de lumină, şcoli în care muncitorii să-şi ridice cît mai mult nivelul cultural“. [30])

Pornind de aici în cadrul sindicatelor au luat fiinţă formaţii artistice şi trebuie menţionată orchestra Sindicatului artiştilor muzicanţi din Ploieşti care nu o singură dată a concertat, avînd în repertoriu lucrări datorite clasicilor universali : Beethoven, Mozart etc.

În acelaşi sens, se înfiinţează pe lîngă resoartele educaţiei din cadrul comisiilor sindicale locale şcoli de muzică. În cadrul acestora se învăţa teoria elementară şi solfegiul, se pregăteau cadre pentru formaţiile corale şi instrumentale [31]) necesare muncitorimii. Mişcării corale muncitoreşti i s-a acordat de către partidul socialist iar apoi de către Partidul Comunist din Romînia o mare importanţă în educarea tineretului [32], în educarea maselor [33]. Era doar un început, un început greu şi spinos. Roadele lui aveau să se vadă însă mai tîrziu, în zilele orînduirii noastre socialiste.

23 Lumea Nouă, an I, nr. 95, 14 februarie 1895.
24 Romînia Muncitoare, an II, Seria a II-a, 12—19 martie 1906.
25 Romînia Muncitoare, an II, Seria a II-a, nr. 41, 10—18 decembrie 1906.
26 Idem, ibidem.
27 Idem, an III, Seria a II-a, nr. 3, 18—25 martie 1907.
28 Idem, an IV, Seria a II-a, nr. 67, 11 ianuarie 1909
29 Romînia Muncitoare an IV, Seria a II-a, nr. 24, 7 august 1908 ; cf. 21 octombrie 1907.
30) Lupta Sindicală I, nr. 8, 20 aprilie 1919
31) id. II, nr. 6,22 februarie 1920
32 Independenţa Tipografică, an. II. Seria a II-a, nr. 5, 15 iunie 1904.
33 Tînărul Leninist, 1932, p. 135.

PE TEME DE VIAŢĂ MUZICALĂ

MIA BARBU

Mai multă răspundere în interpretarea cîntecului popular

În viaţa noastră culturală s-a înscris la loc de cinste opera de valorificare a moştenirii artei populare. Pentru prima oară şi-au căpătat deplina lor preţuire comorile poeziei, ale cîntecului, cu frumuseţea imaginilor şlefuite generaţii de-a rîndul, care au fost scoase la lumină, răspîndite şi apreciate din plin. Ele au devenit astăzi obiect al cercetării ştiinţifice în cadrul Institutului de Etnografie şi Folclor, precum şi al catedrelor de folclor din instituţiile de învăţămînt superior.

Cîntecul popular este promovat de cele mai valoroase formaţii cum sînt : Orchestra „Barbu Lăutaru“ a Filarmonicii de stat „George Enescu“ precum şi alte ansambluri care au reprezentat cu cinste ţara peste hotare, cum sînt de pildă „Ciocîrlia“, „Perinița“. Un aspect nou îl constituie formarea metodică a cadrelor de interpreţi ai muzicii populare, graţie înfiinţării, în urmă cu opt ani, la Şcoala Medie de Muzică nr. 1 de 12 ani, a catedrei de cînt popular.

Cu ajutorul radioului și al televiziunii, al sălilor de concerte, al formațiilor de muzică populară profesioniste sau de amatori, se lărgesc neîncetat mijloacele de răspîndire a melodiei și versului popular. Această largă desfășurare pe întreg cuprinsul țării a devenit realizabilă numai în condițiile regimului democrat-popular, care a pus în drepturile sale marile valori ale creației populare.

Parte integrantă din activitatea de preluare a moștenirii trecutului artistic, valorificarea folclorului, promovarea acelor talente interpretative care transmit cel mai bine cîntecul popular trebuie să pornească de la baze științifice. Astăzi avem numeroase culegeri care constituie pentru poeți și compozitori o sursă de inspirație de mare bogăție. Aceste surse consemnează, în chipul cel mai fidel, fie sonor, fie în transcriere, elementele caracteristice cîntecului popular, înregistrate cu fonograful sau magnetofonul. În paginile acestor culegeri din toate regiunile țării se găsesc nebănuite posibilități pentru o necontenită îmbogățire și primenire a repertoriului tuturor interpreților de muzică populară. Interpreții trebuie să cunoască în profunzime cîntecul popular, să fie în măsură a alege cele mai de seamă valori artistice și a le executa în chip corespunzător.

Răspîndirea largă a cîntecului popular, astăzi cînd orchestrele din toate regiunile țării au posibilități optime de manifestare, cînd fiecare dintre concursurile artistice de amatori sînt adevărate serbări ale cîntecului, dansului și portului, ridică pe un plan nou responsabilitatea fiecărui interpret. El trebuie să simtă că prin intermediul artei sale, în funcție de pregătirea și pasiunea sa artistică, marile mase ajung să cunoască îndeaproape cîntecele populare. Creșterea și ridicarea a numeroase talente tinere de interpreți înzestrați a constituit o preocupare de prim ordin.

Cu prilejul concursurilor artistice de amatori, al festivalurilor tineretului și studenților se relevă noi talente ridicate din rîndurile muncitorilor și țăranilor colectiviști, ale tineretului studios. Mulți dintre aceștia activează astăzi în cadrul unor ansambluri artistice, își desăvîrșesc pregătirea și continuă astfel opera de largă răspîndire în rîndurile maselor a cîntecului popular. Toate aceste realizări constituie pași înainte pe drumul cultivării celor mai reprezentative tradiții ale artei populare din țara noastră, ce se afirmă cu strălucire pe scenele din țară și din străinătate.

În cadrul unei activități artistice de o asemenea amploare s-au putut observa însă din păcate și unele fenomene de alterare, de denaturare a ceea ce constituie specificul cîntecului popular. Tocmai pentru că ne bucură avîntul fără precedent pe care l-a căpătat interpretarea cîntecului popular, nu ne poate fi deloc indiferentă calitatea artistică, păstrarea principiilor fundamentale ale interpretării sale. Astăzi, cînd cîntecul popular a devenit, în cadrul învățămîntului, o disciplină de studiu, ni se pare cu totul firească această creștere a exigenței față de interpretarea lui. Cu atît mai mult, cu cît acest domeniu al artei, găsindu-și un loc statornic pe estradele de concert, la radio și la televiziune, alături de muzica profesionistă, este imperios necesar ca artistul să se apropie de materialul folcloric de pe o poziție științifică creatoare. Spunem *științifică*, în sensul păstrării purității cîntecului, și *creatoare*, pentru că sîntem convinși că numai trecut printr-o interpretare sensibilă, de intensă trăire, cîntecul vibrează cu adevărat în accentele sale proprii.

Cîntecul popular se transmite oral, la origine, dar pînă la interpretarea sa pe scenele noastre intervin de multe ori firesc, de alte ori mai puțin firesc, o seamă de aporturi proprii interpreților. Vrem să subliniem necesitatea ca aceste intervenții, improvizații, să nu se îndepărteze de caracterul fundamental al cîntecului nostru popular.

Constituie o greșeală inadmisibilă abuzul improvizațiilor care duce la deformarea cîntecului, atît în ce privește textul cît și melodia. Se mai fac din păcate adeseori concesii gustului vulgar, mai ales în interpretarea horelor, a sîrbelor, unii dintre soliști preferînd adoptarea unui mod artificial de „a învioră" melodia pe care o cîntă.

Trebuie combătută îndepărtarea de stilul cîntecului popular, de frumusețile sale autentice. Ne gîndim, de pildă, la acea melodie intonată în surdină, caracteristică pentru atitudinea sobră, interiorizată, a eroului liric din folclorul nostru. Pledînd pentru păstrarea caracterului original al cîntecului nostru, ne referim, în al doilea rînd, la acea *emisie naturală* a sa, care este cea mai proprie cîntărețului anonim auzit de atîtea ori, îndrăgostit de viață, de natură.

Vorbind despre stilul interpretului de muzică populară atragem în primul rînd atenția asupra unui element pe care însăși viața îl demonstrează cu necesitate: trăirea intensă a conținutului muzicii, identificarea cu ideile și sentimentele cuprinse în cîntecul popular. Interpretarea trebuie să însemne trăirea profundă a sensului melodiei, iar expresia se cere astfel călăuzită încît să urmeze întorsăturile de frază și accentele cele mai proprii cîntecului nostru popular.

Un cîmp larg este deschis originalității fiecărui interpret, dar valorificarea adevăratelor sale posibilități nu este posibilă decît cu condiția respectării stilului. Adică, cu condiția ca interpretul să sesizeze și să reliefeze posibilitățile inepuizabile ale frumuseții cîntecului, marile sale calități de ordinul melodiei și al ritmului. Ni se pare pe deplin îndreptățită cerința ca cei mai buni dintre cîntăreții de muzică populară să tindă a ajunge la nivelul pe care l-a atins însăși creația și arta interpretativă populară de-a lungul secolelor. Firește, nu oricare artist poate atinge aceste culmi, dar credem că fiecare este chemat să păstreze cu fermitate stilul și particularitățile cîntecului popular.

Fără îndoială că o temeinică cunoaştere a trăsăturilor de conţinut şi structură proprii muzicii noastre populare are o mare importanţă în formarea personalităţii artistice a interpretului.

Una din aceste trăsături o constituie acele *melisme* sau ornamente melodice care aduc de cele mai multe ori nuanţe specifice stilului unei regiuni. Reveniriile, leitmotivele melodiei populare fac parte integrantă din ideea generală a cîntecului, se ordonează unui anumit gen de expresie, de trăire emoţională, care ar fi de neînţeles în afara particularităţilor de stil specifice cîntecului nostru. Aici intervine talentul şi sensibilitatea cîntăreţului de muzică populară, care trebuie să simtă profund ceea ce numeam mai înainte sensul şi originalitatea cîntecului popular. Interpretarea poate sublinia astfel cu un relief deosebit căldura, lirismul intens, bogăţia de sentimente care vibrează în toate întorsăturile melodiei.

Or, unii interpreţi trec peste aceste melisme fără a le acorda atenţia cuvenită. Ei exclud astfel din profilul specific al cîntecului o seamă de elemente importante, obişnuiesc urechea publicului fără ele, şi în felul acesta, treptat, privează pe ascultători de aceste frumuseţi.

Există solişti care vrînd să obţină cu orice preţ succesul de public inventează strigături vulgare, omit elemente de bază ale melodiei sub pretextul obţinerii unui aşa-zis „ton antrenant". Dispariţia acestor ornamente ale cîntecului popular se poate observa din păcate şi în repertoriul unora dintre echipele de amatori şi al soliştilor de pe lîngă cluburi sau de la căminele culturale. Se manifestă tendinţa imitării fără suficient spirit de discernămînt a unor cîntăreţi profesionişti care păcătuiesc în interpretare în spiritul celor arătate mai sus, ceea ce duce la o interpretare neglijentă, incompletă, ce transformă structural melodia şi cuvintele originale ale cîntecului.

Există numeroase trăsături caracteristice cîntecului nostru popular dintre care vom evidenţia mişcarea, măsura în care sînt executate anumite melodii. Este de urmărit în acest sens în primul rînd legătura între *ritm* şi *melodie*. Între cele două elemente fundamentale trebuie să existe o corelaţie strînsă. Or, se poate constata că la anumite *hore*, de pildă, care au o origine veche şi păstrează o mişcare lentă, „bătrînească", unii interpreţi şi chiar întreaga orchestră manifestă adesea tendinţa de a grăbi execuţia din dorinţa de a imprima un „ritm vioi", potrivit, chipurile, unui program de „muzică distractivă". Ce se întîmplă în asemenea împrejurări? Fără să vrea, atît interpretul cît şi fiecare membru al ansamblului orchestrei se obişnuiesc, în decursul timpului, de la un concert la altul, să treacă din ce în ce mai uşor peste elemente ritmice, peste motive ornamentale ale cîntecului, evitîndu-le ca nefiind potrivite intenţiilor de „înviorare" a execuţiei.

În asemenea împrejurări, se pierde tocmai esenţialul — specificul expresiv al genului. La o cercetare mai largă s-ar putea constata că observaţiile noastre în legătură cu acest mod de interpretare a horelor vizează un fenomen întîlnit şi în cazul sîrbelor şi al jocurilor în genere.

Un alt aspect important pentru o corespunzătoare interpretare a cîntecului popular este, de asemenea, cel al textului care ilustrează melodia. Care este originea acestor texte? Faptele arată că ele provin din creaţia orală filtrată, îmbogăţită de-a lungul generaţiilor prin fantezia şi sensibilitatea celor care au exprimat sentimente născute din lupta socială pentru libertate, din viaţa de toate zilele a poporului nostru. Versul cîntecului popular este prin urmare rezultatul unei creaţii îndelungate în care s-au sedimentat în folclorul nostru nu numai mesajul de o mare bogăţie de idei şi de sentimente, ci şi valori artistice de o nepieritoare frumuseţe. Ce se poate observa însă? Uneori versurile cîntecelor populare pe care le ascultăm nu mai sînt cele originale, ci constituie doar simple ajustări stîngace, după gustul şi posibilităţile de multe ori limitate, ale unuia sau altuia dintre interpreţii care „improvizează". Ei ignorează, prin intervenţiile lor, o lume întreagă de metafore, de metonimii şi de comparaţii, de alegorii şi imagini create de geniul popular. Versurile poeziei populare sînt reprezentative pentru acea strălucire specifică creaţiei folclorice a poporului nostru şi ele nu trebuie înlocuite cu construcţii vulgare, care nu sînt demne să figureze ca texte ale cîntecelor noastre. Am putea oferi numeroase ilustraţii pentru aceasta, din textele unor interpreţi care „zic" diverse strigături cu nuanţe triviale, de chef indecent, străine folclorului nostru. Nu intenţionăm să intrăm în cercetarea amănunţită a acestor pseudo-creaţii folcloristice, ci doar să semnalăm o anumită stare de lucruri.

Se pune întrebarea: de ce nu sînt folosite versurile baladelor şi ale doinelor în cadrul concertelor de muzică populară? Să fie oare ele considerate drept „depăşite" sau cumva „prea simple" pentru a mai fi menţinute?

Firește, nimeni nu ar îndrăzni să susţină astfel de opinii. Căci, dacă ar fi aşa, atunci cum s-ar putea explica faptul că marii poeţi ca Alecsandri, Coşbuc, Eminescu şi-au întemeiat întreaga lor creaţie poetică pe o profundă cunoaştere, interpretare şi preluare a motivelor fundamentale ale poeziei populare? Poporul a creat versuri în care eroul liric exprimă frumuseţi poetice inegalabile, ca acestea:

„De s-ar afla cineva
Să-mi citească inima
Ar citi pîn-ar muri
Şi tot n-ar mai isprăvi"

sau:

„Foaie verde, firul ierbii
Mă suii în dealul Cernii
La mîndra cu ochii negrii
Unde cîntă puiul mierlii".

Cînd citeşti asemenea versuri îţi pui fără să vrei întrebarea: oare au interpreţii de muzică populară, care îşi îngăduie modificări arbitrare ale versului popular, o poezie de o mai mare frumuseţe la îndemînă pentru a o folosi în cadrul concertelor pe care le dau? Care să fie cauza pentru care întîlnim atît de rar această cadenţă de baladă veche, cu atîtea accente dramatice, specifice poeziei populare, în care se tălmăcesc gîndurile cele mai vii şi se sintetizează sentimentele celor mulţi?

Iată de ce credem că unii dintre interpreţii noştri de muzică populară ar trebui să purceadă la o mai profundă şi structurală analiză a materialului folcloric. Cercetînd, studiind cu atenţie versurile melodiilor devenite obişnuite în repertoriul lor, ei trebuie să le compare cu modelele clasice ale cîntecului; să le confrunte de pildă, cu „Mioriţa" sau cu „Iancu Jianu" şi să verifice în ce măsură spiritul unor creaţii folclorice de prestigiu este respectat. În această confruntare trebuie să avem în vedere exemplul poetului Tudor Arghezi care subliniază caracterul hotărîtor al inspiraţiei din viaţa şi cîntecele poporului, din marele tezaur al artei populare, făurite de-a lungul veacurilor: ...„noi, scriitorii, n-am fi făcut nimic fără ajutorul acestei moşteniri. Graiurile noastre sînt ale poporului, cartea noastră izvorăşte din înţelepciunea şi din puterile sufletului acestui popor. Cărturarii noştri şi dascălii noştri sînt ciobanii „Mioriţei". Chemarea noastră este să-i dăm poporului înapoi mai înfrumuseţată, dacă se poate, zestrea strînsă de acest mare părinte al nostru, al tuturora, poporul!" Artistul contemporan, fie el poet sau interpret de muzică populară nu cunoaşte, prin urmare, un dascăl mai autorizat pentru a-şi ridica arta sa la nivelul cerinţelor vremii, decît aceste modele nepieritoare ale creaţiei folclorice.

Mulţumită eforturilor deosebite depuse de Institutul de Etnografie şi folclor, avem astăzi la dispoziţie culegeri realizate în condiţii excelente, rod al unor îndelungate cercetări ştiinţifice. Nu ne rămîne decît să studiem cu atenţie particularităţile melodice şi trăsăturile specifice versurilor din aceste culegeri din toate regiunile ţării, pentru a realiza o interpretare autentică.

Este vorba de o activitate complexă, menită să aducă cîntecul nostru popular către făgaşul său firesc în interpretarea sa pe scenele teatrelor şi a sălilor de concert.

Ar fi necesară cred o selecţionare a materialului folcloric al radioteleviziunii ca şi o mai atentă urmărire a nivelului artistic al concertelor organizate atît de orchestra „Barbu Lăutaru" de ansamblurile „Ciocîrlia" şi „Periniţa", cît şi de celelalte ansambluri folclorice.

Viaţa nouă a oamenilor muncii din patria noastră, marile înfăptuiri de la oraşe şi sate pe drumul desăvîrşirii construcţiei socialiste au înflăcărat inspiraţia creatorilor folclorului nou, care au realizat pagini artistice emoţionante, autentice. De aceea se cuvine toată atenţia pentru promovarea adevăratelor valori ale folclorului nou, pentru selecţionarea lor şi îndepărtarea elementelor artificiale neartistice care-şi fac loc în unele programe ale ansamblurilor sau soliştilor.

GEORGE DRAGA

Şantier de creaţie: Opereta

Creaţia de operă, balet şi operetă, ca gen ce dispune de mari resurse de reflectare complexă şi multilaterală a vieţii contemporane, se află în centrul atenţiei compozitorilor.

Prezentă de mulţi ani pe scenele noastre, cu o bogată tematică a vieţii din trecut şi de azi a poporului, opereta se află în plină înflorire. Noi lucrări în care accentul cade pe folosirea subiectelor luate din realitatea contemporană a ţării noastre urmează să vadă lumina scenei într-un viitor apropiat, fapt ce ilustrează în mod convingător preocuparea din ce în ce mai mare a compozitorilor noştri pentru acest gen de largă răspîndire şi accesibilitate.

Dintotdeauna, operata a fost legată de tinereţe şi de problemele ei. Cu atît mai mult astăzi — cînd noile generaţii de constructori ai socialismului cresc şi se făuresc în minunatele condiţii create de regimul democrat-popular — compozitorii găsesc nenumărate motive de inspiraţie în viaţa plină de elan şi farmec a tineretului patriei noastre.

Învăţătura, dragostea, noile condiţii de viaţă şi muncă, sînt cîteva aspecte tratate în opereta lui Radu Şerban „Ploaie cu soare" (titlu provizoriu) pe un libret de Eugen Mirea, rod al unei îndelungate cunoaşteri a vieţii studenţilor, care, pregătindu-se cu entuziasm, vor deveni la sfîrşitul perioadei de studii, oameni cu o înaltă calificare profesională, necesari patriei socialiste.

Dorind de la bun început să scrie o operetă despre tineret — considerînd că acest gen se adresează mai cu seamă tineretului — Radu

Şerban a urmărit să-şi împregneze lucrarea cu mult dinamism, cu un lirism proaspăt şi sănătos, specific acestei generaţii. Unitatea şi plasticitatea discursului melodic, reliefat pe baza unui limbaj armonic îmbogăţit cu elemente mai puţin folosite, mai puţin „uzate", a constituit un obiectiv important în realizarea partiturii. Pornind de la faptul că fiecare operetă la vremea ei s-a sprijinit pe valorile muzicii distractive de largă circulaţie, compozitorul a căutat să dezvolte în lucrarea sa experienţa compozitorilor noştri de muzică uşoară — cît şi a sa personală — în scopul creării unei muzici colorate, ţinînd bine înţeles seama şi de tradiţiile clasice ale genului.

Caracterul modern al expresiei este accentuat prin folosirea unor instrumente mai puţin uzitate în orchestra de operetă cum sînt saxofoanele, chitara, bateria. Partitura este completată cu o orchestră „studenţească" de muzică uşoară, care participă „pe viu" ca făcînd parte din acţiune, avînd astfel menirea de a contribui la realizarea unui spectacol antrenant, plin de voioşie şi optimism.

Căutînd ca şi în operetele sale anterioare „Ana Lugojana" şi „Plutaşul de pe Bistriţa", să redea activitatea unui colectiv de oameni dintr-o anumită parte a ţării, compozitorul Filaret Barbu lucrează în prezent la operta „Tîrgul de Fete", inspirată din viaţa nouă. Libretul, realizat de Traian Iancu, situează acţiunea operetei în zilele noastre — pe valea Jiului, în Bucureşti, apoi pe muntele Găina, la tradiţionala sărbătoare populară din ţara moţilor.

Urmărind să păstreze legătura cu stilul operetei „Ana Lugojana", compozitorul cultivă cu predilecţie şi în noua sa lucrare aria, romanţa, duetul, cupletul comic de inspiraţie populară. Momente deosebite din punct de vedere dramatic şi vocal sînt destinate tenorului şi sopranei. Se observă tendinţa compozitorului de a realiza un discurs muzical nelimitat la o anumită regiune a ţării, în care sînt folosite intonaţii cu o arie largă de răspîndire. Această orientare a fost determinată de faptul că în primul şi al doilea act al operetei acţiunea se desfăşoară într-un mediu caracterizat prin întrepătrunderea largă a elementelor de folclor muncitoresc şi ţărănesc. Elementului popular i s-a rezervat un moment special de afirmare în actul III, unde este redată sărbătoarea de pe muntele Găina, compozitorul căutînd să realizeze aci o muzică de o mai pronunţată culoare locală. Remarcăm în atenţia compozitorului şi problema folosirii cîntecului de masă ca bază intonaţională (amintim cîntecul muncitorilor la sărbătoarea de 1 Mai din „Ana Lugojana", lucru pe care l-a încercat şi în desfăşurarea discursului muzical al actului I al noii operete).

Recent Elly Roman a pus la punct o nouă versiune a operetei „Fetele din Murfatlar", montată cu doi ani în urmă pe scena Teatrului de Stat din Constanţa. Experienţa dobîndită cu ocazia prezentării spectacolului şi a contactului cu publicul l-a determinat să aducă îmbunătăţiri substanţiale partiturii. Căutînd să lărgească sfera de inspiraţie folclorică în aşa fel ca ea să fie mai bogată, mai reprezentativă — autorul a avut grijă şi de păstrarea unui interesant şi specific colorit local. Preocuparea pentru calitatea lucrării, pentru îmbinarea specificului genului cu cerinţele actualităţii, reiese atît din faptul că un număr de pagini mai puţin reuşite au fost înlocuite cu altele noi — în urma restructurării libretului — cît şi din caracterul mai adecvat din punct de vedere interpretativ al părţilor vocale.

Pornind de la realităţi ale vremii noastre, compozitorul Gherase Dendrino lucrează la o operetă (sau probabil o operă buffă) cu subiect satiric pe un libret de Nicuşor Constantinescu al cărui titlu — deocamdată — nu este stabilit. Propunîndu-şi să satirizeze unele moravuri învechite, unele comportări de mult depăşite şi străine moralei noi, socialiste, autorii caută să pună accentul pe caricatură fără a lipsi însă lucrarea de momente lirice. Deocamdată problema liricului nu a fost rezolvată, ceea ce constituie o dificultate în această operetă cu caracter eminamente satiric. Dificultatea mai constă şi în faptul că autorii — şi în special compozitorul, ale cărui lucrări anterioare au un pronunţat profil liric — şi-au asumat o sarcină grea prin implicaţiile ce le reclamă o atare problematică. (Cu atît mai mare va fi meritul în cazul reuşitei).

Autorii intenţionează să realizeze o lucrare accesibilă care să poată fi interpretată chiar şi de către unele formaţii de amatori, fiind preocupaţi de o structură mai aerisită, cu mai puţine personagii iar în ceea ce priveşte ansamblurile, acestea ar putea lipsi cu totul. Părţile vocale vor fi ferite de eventuale greutăţi care ar necesita voci cu o tehnică deosebită iar în ceea ce-i priveşte pe spectatori muzica va fi accesibilă.

Un fapt autenic din viaţa unui grup de muncitori ai unei fabrici textile care caută să promoveze modele noi de confecţii inspirate de frumuseţea costumelor populare, a determinat realizarea unei operete de către compozitorul Aurel Giroveanu după libretul semnat de Erastia Sever şi Mihai Joldea. Autorii şi-au propus aducerea pe scenă a lirismului epocii noastre într-un cadru modern şi pitoresc, căutînd să imprime lucrării un suflu nou, tineresc. Partitura este realizată în limitele unei accesibilităţi largi, specifică operetei. Compozitorul nu s-a ferit însă de a întrebuinţa forme de expresie mai puţin obişnuite pentru acest gen cum sînt: corul acompaniat de muzică ritmică, corul în mişcare permanentă sau felurite aranjamente ritmice. Un rol important îl va avea şi montarea spectacolului care îşi va spune cuvîntul prin asigurarea unui cadru modern, plin de fantezie, a unei mari bogăţii de modele de costume — este doar vorba de o fabrică de confecţii — care va da întregului spectacol varietate şi prospeţime.

DE PESTE HOTARE

NICOLAE PAROCESCU

Din viaţa muzicală sovietică

Chiar de la primul contact cu Uniunea Sovietică sîntem prinşi în ritmul şi dimensiunile la „scară" mare ale vieţii de aci. Folosirea cît mai intensă a timpului şi programul încărcat ne domină timp de aproape trei săptămîni. După o jumătate de oră de la descindere, sîntem la teatrul de operetă unde vedem „100 de draci şi o fată" de T. Hrennikov — o caracteristică imagine satirică a acţiunii tineretului împotriva unor rămăşiţe de superstiţii, de interese mărunte. Muzica valorifică creator intonaţiile curente ale muzicii uşoare ruseşti de astăzi.

Au urmat, cam în acelaşi ritm şi în alternare continuă cu vizitarea monumentelor culturale şi istorice, audiţii şi întîlniri la Uniunea compozitorilor, alte concerte şi spectacole muzicale. Am dorit, desigur, să vedem, din muzica mai puţin cunoscută la noi, balete şi opere de Prokofiev, opera „În furtună" de Hrennikov, opera „Katerina Izmailova" de Şostakovici, opera „Hovanscina" de Musorgski, să ascultăm din lucrările compozitorilor mai tineri; era firesc ca datorită bogăţiei de evenimente să nu putem cunoaşte decît parte restrînsă dintre acestea.

La *Balşoi Teatr,* unde am văzut mai multe spectacole, ne-au impresionat în mod deosebit baletele „În calea trăsnetului" de Karà Karaev şi „Floarea de piatră" de Prokofiev. Primul este o adaptare după cunoscutul roman cu acelaşi nume de scriitorul negru sud-african Paul Abrahams. Subiectul — dragoste, pe fondul eroic şi adesea tragic al luptei împotriva rasismului şi colonialismului. Muzica lui Karà Karaev este o interpretare artistică originală, bazată pe asimilarea creatoare, a limbajului cîntecului şi jazzului negrilor, o filtrare a acestora prin melodia lirică şi sonorităţile instrumentale specifice muzicii caucaziene (Azerbadjean) şi spiritului muzicii sovietice în general. Tendinţa intensă de dramatizare a subiectului şi muzicii, caracteristică tradiţiei ruse şi sovietice, se îmbină armonios cu specificul dansant al baletului şi cu gustul pentru dezvoltarea melodică continuă, de de tip popular oriental, ceea ce contribuie la o mare plasticitate a substanţei tematice şi a sonorităţii în general. Prin limbajul muzical şi prin semnificaţia patetismului său, „În calea trăsnetului" este un spectacol reprezentativ pentru epoca noastră.

Spectacolul cu „Floarea de piatră" — un imn închinat geniului artistic popular — văzut tot la Balşoi Teatr, impresionează mai ales prin fantezia bogată, îndrăzneaţă a coregrafiei şi prin măiestria interpreţilor. Din acestea şi din alte spectacole de balet ne-am dat seama de două aspecte caracteristice: marea forţă de accesibilitate şi de înrîurire a genului muzical-coregrafic şi căutările în domeniul expresiei veridic-realiste a coregrafiei (problema modalităţii pantomimei în balet).

În cadrul aniversării lui Verdi s-a manifestat viu dragostea poporului sovietic pentru spectacolul de operă în general şi, în special, pentru creaţia marelui compozitor italian. Toate programele săptămînale de spectacole din Moscova şi din oraşele Uniunii Sovietice anunţă premiere sau reluări de spectacole cu operele lui Verdi. Am văzut, într-un matineu, la sala de 5.700 locuri a Palatului Congreselor din Kremlin, „Don Carlos" într-o regie şi distribuţie sărbătorească (cu I. Petrov în rolul regelui). E un *spectacol* de operă prin excelenţă: spaţiul imens, scenografie impresionantă, fanfare întregi cîntînd în scenă, coruri răsunînd dramatic, în contrast cu bogăţia rece, severă a decorului. Admirabilă conducerea dirijorului bulgar Asen Naidenov, invitat anume pentru acest spectacol.

În seara aceleiaşi zile, la sala Ceaikovski, a avut loc concertul de comemorare solemnă a lui Verdi cu *Requiemul.* Partitura a fost interpretată la mare tensiune, în spiritul şi stilul dramei verdiene, totuşi, fără nimic exterior sau pompos.

Din muzica ascultată la Uniunea compozitorilor ne-a rămas, în domeniul genurilor simfonice, impresia unităţii muzicii diferitelor popoare sovietice prin spiritul ei umanist nou şi impresia marii lor varietăţi de expresie individuală şi naţională. De la atît de rusesc-dramatica Simfonie I, a tînărului compozitor R. Scedrin (a terminat conservatorul în 1955; Simfonia I este scrisă în 1958) pînă la poetica Simfonie a II-a a unui alt tînăr, A. Eşpai (reprezentant al muzicii micului popor Mari) şi stenicul, gravul „Mugam Rast" al lui F. Amirov (Azerbaidjean) sînt lumi de tipuri de sensibilitate muzicală. Şi totuşi unele trăsături comune le străbate pe toate, unindu-le în rezonanţa idealului comunist de viaţă şi artă. O analiză concretă, chiar şi rezumativă, a acestor lucrări, a originalităţii şi forţei lor artistice este impresionabilă aci. Nădăjduim însă că dirijorii noştri se vor interesa de ele.

Vizitele la „Editura muzicală de Stat" şi la Editura „Compozitorul Sovietic" ne-a pus o problemă — raportul dintre tirajele muzicii şi ale cărţii despre muzică. În URSS este cerută mai mult muzica. Informări preţioase am primit în cadrul unei scurte întrevederi cu tovarăşi din conducerea Institutului de Educaţie Artistică al Academiei.

La Leningrad, cîteva concerte şi spectacole clasice au fost atît de mult aşteptate (de pildă Hovanscina). Am văzut, însă, Boris Godunov cu orchestraţia nouă a lui D. Şostakovici, care redă mai bine specificul înnoitor al muzicii musorgskiene. Neaşteptat de reliefat sună aci nu numai culoarea armonică şi instrumentală,

ci și liniile melodice ce se împletesc original și firesc cu vocile.

O după-amiază și seară la sediul compozitorilor leningrădeni ne-a prilejuit cunoașterea muzicii lor. Observăm la unii, tineri mai ales, o clară tendință de a fructifica tradiția musorgskiană. Tot aici am participat la cenaclul obișnuit al secției de muzică de masă. Au fost prezentate cîntece lirice cu tematică variată, toate pe bază de intonații din folclorul orășenesc.

Dar, în Leningrad, orașul muzeului „Ermitaj" și al unui număr impresionant de monumente de artă, în orașul revoluțiilor din 1905 și 1917, în *orașul erou* al celui de-al doilea război mondial, locurile ce atrag irezistibil sînt atît de multe încît nu putem să ne concentrăm destul asupra muzicii.

Plecăm spre Erevan, capitala Republicii Sovietice Armenia. Avionul de 120 de locuri, cu confortul și căldura plăcută, ne poartă pe acest parcurs de aproape 3500 Km., între norii și cerul albastru însorit. Pe înserat trecem — atingîndu-l aproape cu aripile — pe lîngă muntele Elbrus (5.600 m.) care sclipește rece, straniu la lumina lunii. Erevan, orașul acesta vechi de peste 2000 de ani dar complet renăscut în epoca sovietică, face impresia unei oaze de eleganță și gust artistic original în mijlocul podișului pietros de 900 m. al Armeniei. După-amiaza primei zile a fost o instructivă cunoaștere a culturii muzicale și vieții poporului — vizitarea unui mare număr de compozitori și interpreți fruntași la tînărul oraș Lusavan, centru industrial în plină construcție. Orașul, azi cu 8000 de locuitori, trebuie să ajungă după cîțiva ani la cîteva zeci de mii. Din explicațiile tovarășului director al uzinelor, care ne-a primit și ne-a tratat pe toți ca pe oaspeți, am văzut că acest fost muncitor, care a pus piciorul întîiul pe locul orașului doar cu planurile de construcții în mînă, se îngrijește concret, amănunțit de mijloacele culturii. În sala de spectacol a clubului uzinei, E. Mirzoian, președintele Uniunii compozitorilor din Armenia, a vorbit despre educația estetică prin muzică, iar salutul din partea grupului nostru a fost adus de compozitorul Aurel Popa. Programul a conținut mult folclor — de la cîntece lirice pînă la balade și muzică de dans — prelucrate artistic de către compozitori. Folclorul orășenesc este în Armenia la mare cinste. Cîntecele poetului-muzician Saiat-Novà, a cărui aniversare de 250 de ani are loc în acest an, au devenit folclor. În aceleași proporții, compozitorii prezenți au cîntat din operele lor sau ale clasicilor. Cîntecele de muzică ușoară, toate pe bază de intonații populare, tind și ele prin valoarea lor artistică, spre același țel. Compozitorul nostru Radu Șerban a cîntat la pian o mică suită de muzică de dans romînească, bine primită de public.

La *Comitetul asociațiilor corale*, ni s-a arătat, între alte realizări, rolul complex pe care acest comitet îl are în educația muzicală a poporului. Pe lîngă sarcinile specifice, comitetul se ocupă activ de educația muzicală propriu-zisă, începînd cu alcătuirea programelor predării muzicii în școala de cultură generală și sfîrșind cu instruirea sistematică a învățătorilor și profesorilor de muzică, nu numai în domeniul activității corale de amatori ci și în domeniul didactic, al conținutului și metodei predării muzicii pe bază de alfabetizare muzicală de la clasa I-a.

La Teatrul de operă și balet am văzut *Anuș* de A. Tigranian pe un poem clasic de O. Tumanian — o operă-cîntec, scrisă la începutul secolului nostru, cu mijloace muzicale foarte simple și care ține afișul de aproape 50 de ani neîntrerupt. Faptul se explică prin interesul dramatic în crescendo continuu și prin autentica ei inspirație populară. Ariile ei au intrat de mult în folclor.

Muzica ascultată la Uniunea compozitorilor ne-a lăsat impresia de prospețime și expresivitate variată, contemporană, realizată cu mijloace avansate, pe bază exclusivă de intonații populare. Am reținut Sonata pentru vioară și pian de Babadgianian, Cvartetul nr. 1 de Mirzoian, Simfonia cu cor și soliști de Arutiunian. Deosebit de instructivă a fost o scurtă audiție de documente folclorice, care ne-a întărit observația că modalitățile construirii discursului muzical monodice sînt în linii mari aceleași pentru o mare arie a culturilor muzicale folclorice; numai expresia intonațiilor este diferită, după tipul de sensibilitate muzicală.

Excepțional din punct de vedere istoric și artistic ne-au impresionat monumentele de artă, în special bisericile creștine începînd cu acela de la Gehart din veacul I; apoi, călătoria la lacul Sevan (o adevărată mare, la înălțime aproape de 2000 m.) și, trecînd culmi de peste 2500 m., vizita la Diligean — o vale cu frumuseți de basm, unde compozitorii armeni au un foarte frumos și modern „complex" pentru odihnă și creație.

Cu cîteva ore înainte de plecarea spre Moscova, în holul hotelului „Armenia", grupul nostru a schimbat cîteva cuvinte cu A. Haciaturian, care tocmai sosise la Erevan. Am aflat că urma să dirijeze 16 concerte în diferite centre ale republicii înainte de a-și serba, la Diligean, aniversarea a 60 de ani.

La invitația Uniunii compozitorilor din U.R.S.S., vizita noastră s-a prelungit cu 4 zile peste cele două săptămîni convenite, pentru a participa la a 46-a aniversare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Parada din Piața Roșie a fost o liniștită dar mîndră demonstrație a dragostei pentru pace și a forțelor capabile să o apere. Conținutul istoric al solemnității și idealul comunist care însuflețește poporul din patria revoluției proletare erau artistic sugerate în răstimpuri de cîntece revoluționare istorice.

Vizita noastră în U.R.S.S. ne-a dat o imagine vie, concentrată a unui aspect esențial, credem, din viața poporului sovietic — clara conștiință a măreției țelului urmărit și străpungerea, în diferite domenii de activitate, spre viitorul comunist.

Din sumarul revistei „Muzica" pe anul 1963

ARTICOLE EDITORIALE ŞI CU CARACTER DE ORIENTARE

BRATU, THEODOR — Locul creaţiei romîneşti în viaţa noastră muzicală, *10*, 8.
* * * — Cerinţe actuale şi perspective ale muzicologiei noastre, *1*, 1.
* * * — Consfătuirea în probleme de creaţie cu delegaţia compozitorilor sovietici, la Uniunea compozitorilor din R.P.R., *7*, 1.
* * * — Dezbateri asupra problemelor muzicii simfonice şi muzicologiei, *2*, 3.
DUMITRESCU, ION — Înalta menire socială a muzicii noastre, *10*, 1.
* * * — În numerele *11—12*:
Republică, măreaţă vatră — versuri de Eugen Jebeleanu — muzica de Ioan Chirescu.
Deschiderea Conferinţei pe ţară a compozitorilor şi muzicologilor din R.P.R.
Salutul Comitetului Central al P.M.R., Consiliului de Stat şi Consiliului de Miniştri, prezentat de tovarăşul Emil Bodnăraş.
Cuvîntul de deschidere al Academicianului Mihail Jora.
Darea de seamă a Comitetului Uniunii compozitorilor, prezentată la Conferinţa pe ţară de Ion Dumitrescu.
Din cuvîntările rostite la conferinţă.
Statutul Uniunii compozitorilor din R.P.R.
Rezoluţia Conferinţei pe ţară a compozitorilor şi muzicologilor din R.P.R.
Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor
Cuvîntul de închidere rostit de compozitorul Ion Dumitrescu, preşedintele Uniunii compozitorilor din R.P.R.
Telegrama Conferinţei pe ţară a Uniunii compozitorilor adresată Comitetului Central al P.M.R., tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
Construim (fragment din oratoriul „Zorile de aur") — versurile de Cicerone Theodorescu — muzica de Gh. Dumitrescu.
* * * — Mai multă grijă pentru promovarea creaţiei romîneşti în teatrul muzical, *8*, 31.
* * * — Muzica uşoară în dezbaterea Consiliului Muzicii, *3*, 1.
* * * — Omagiu glorioaselor lupte muncitoreşti, *2*, (planşe)
* * * — O zi măreaţă în istoria patriei, *8*, 1.
* * * — Sarcini şi perspective în interpretarea muzicii simfonice, de operă, balet şi operetă, *9*, 1.
VANCEA, ZENO — Inspiraţia din melosul popular şi exigenţele artei contemporane, *10*, 4.

DISCUŢII — STUDII

APOSTOL, PAVEL — Muzica şi filozofia, *3*, 16.
APOSTOL, PAVEL — Ce reflectă muzica? *9*, 7.
BĂRGĂUANU, GRIGORE — Educaţia muzicală preinstrumentală, *4*, 20.
BENTOIU, PASCAL — Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară, 5, 11.
BENTOIU, PASCAL — Exprimarea optimismului creator — trăsătură esenţială a muzicii noastre, *9*, 5.
BERGER, W. — Moduri şi proporţii, *1*, 13.
BERGER, WILHELM — Genul concertant în creaţia lui George Enescu, *8*, 24.
BREAZUL, GEORGE — Iacob Mureşianu, *4*, 29.
BRÎNCUŞ, P. — Puncte de vedere, *1*, 10.
BUGHICI, DUMITRU — Exprimarea optimismului creator— trăsătura esenţială a muzicii noastre, *10*, 15.
CAPOIANU, DUMITRU — Munca compozitorilor pe teren — rezultate, metode, perspective, *10*, 11.
COSMA, OCTAVIAN. L. — Probleme actuale ale activităţii muzicologice, *10*, 17.
COSMA, VIOREL — Cîteva însemnări şi probleme referitoare la întocmirea istoriei muzicii romîneşti, *9*, 40.
* * * — Din cuvîntul participanţilor la dezbateri în cenaclul Uniunii compozitorilor pe tema: Probleme ale mijloacelor de expresie în muzică, *8*, 10.
GHECIU, DIAMANDI — Mijloacele, de expresie şi accesibilitatea, *6*, 1.
GHECIU, DIAMANDI — Munca compozitorilor pe teren — rezultate, metode, perspective, *10*, 11.
GHENEA, C. C. — Marsilieza în ţara noastră, *2*, 19.
GHENEA, C. C. — Note preliminare în problema periodizării istoriei muzicii romîneşti, *5*, 25.
GHIRCOIAŞIU, ROMEO — Periodizarea istoriei muzicii noastre, *6*, 15.
IAROSEVICI, GEORGE — Demonstraţia şi explicaţia în învăţămîntul muzical, *9*, 33.
NICULESCU, ŞTEFAN — Exprimarea optimismului creator — trăsătură esenţială, a muzicii noastre, *10*, 16.
PAROCESCU, NICOLAE — Accesibilitatea şi rolul activ al educaţiei muzicale a maselor, *10*, 39.
POPESCU, PAUL — Tradiţie şi inovaţie în interpretare, *9*, 23.
PRICOPE, EUGEN — George Georgescu interpretînd simfoniile de Beethoven (II), *2*, 13.
PROFETA, LAURENŢIU — Mijloacele de expresie şi rolul lor în reliefarea conţinutului nou, *5*, 1.
PROFETA, LAURENŢIU — Exprimarea optimismului creator — trăsătură esenţială a muzicii noastre, *8*, 3.
SARCHIZOV, SERGIU — Libertate şi necesitate în procesul de creaţie, *6*, 4.
SĂNDULESCU, M. — Învăţămîntul muzical cu copiii de vîrstă şcolară mică, *3*, 31.
SOLOMON, GINA — Despre folosirea pedalei în predarea pianului, *9*, 36
STROE, AUREL — Munca compozitorilor pe teren — rezultate, metode, perspective, *10*, 13.
TOMESCU, VASILE — Specificul naţional şi contemporaneitatea mijloacelor de expresie, *8*, 5.
VANCEA, ZENO — 80 de ani de la naşterea lui Zoltan Kodály *3*, 23.
VANCEA, ZENO — Procesul de formare a limbajului muzicii noastre profesionale (II), *4*, 1.
VIERU, ANATOL — Muzica de cameră a unui mare simfonist, *10*, 46.
VIERU, NINA — Tradiţie şi inovaţie în creaţia lui Wagner, *5*, 16.

CREAŢIA MUZICALĂ ROMÎNEASCĂ

BERGER, W. — Sonata pentru vioară şi pian de Mihail Jora, *2*, 7.
BRUMARU, ADA — Opera „Trandafirii Doftanei", *4*, 11.
CONSTANTINESCU GRIGORE — Concertul pentru pian şi orchestră de Valentin Gheorghiu, *8*, 21.
CONTA, IOSIF — Impresii despre baletul „Itoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora, *10*, 28.
FIRCA, GHEORGHE — Concertul nr. 2 pentru pian de Pascal Bentoiu, *1*, 20.
FIRCA, GHEORGHE — O nouă etapă în creaţia lui Mihail Jora, Baletul „Întoarcerea din adîncuri", *10*, 21.
FIRCA, LILIANA — Concertul nr. 2 pentru pian de Pascal Bentoiu, *1*, 20.
FIRCA, LILIANA — Sonata pentru violă şi violoncel de Wilhelm Berger, *6*, 10.
LEAHU, ALEXANDRU — Simfonia a II-a de Sigismund Toduţă, *10*, 32.
MANGOIANU, ŞTEFAN — Concertul pentru violoncel şi orchestră de Anatol Vieru, *4*, 14.
MANGOIANU, ŞTEFAN — Concertul pentru orchestră de Zeno Vancea, *7*, 23.
* * * — Noi lucrări prezentate în secţiile de creaţie ale Uniunii compozitorilor, *3*, 15.
ODĂGESCU, IRINA — Suita pentru cor de copii, orchestră de suflători şi percuţie de Liviu Glodeanu, *1*, 22
POPOVICI, DORU — Lucrări de tineri compozitori în primă audiţie la Cluj şi Timişoara, *2*, 10.
POPOVICI, DORU — Interludiu simfonic de Mircea Istrate, *6*, 26.

PORFETYE, A. — Suita din baletul „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta, *9*, 18.
RĂDULESCU, NICOLAE — Suita „Ogoare înfrățite" de Gh. Dumitrescu, *10*, 30.
SBÎRCEA, GEORGE — Fabula muzicală „Fîntîna cu bucluc" de Max Eisicovits, *6*, 12.
TOMESCU, VASILE — Cinci cîntece din Ardeal pentru cor de femei, orchestră de coarde și oboi de Dumitru Capoianu, *3*, 13.

CULTURĂ MUZICALĂ

ACAD. OPRESCU, G. — O cronică despre Béla Bartók publicată acum patru decenii, *2*, 26.
* * * — Al treilea concurs internațional „George Enescu", *7*, 46.
BĂLAN, TH. Medalion Richard Wagner, *6*, 24.
BENKÖ, ANDREI — Melodii românești într-o colecție muzicală din secolul al XVIII-lea, *1*, 24.
BĂRGĂUANU, GRIGORE — Recenzie (Mica metodă de pian), *1*, 46.
BONEA, ȘTEFAN — Teatrul de operă din Galați la București, *7*, 40.
CARANICA, I. — În legătură cu notarea metrică a unor cîntece populare, *6*, 23.
CÎRJAN, CONST. și GH. KULIBIN — Stanislavski și teatrul de operă, *6*, 29.
CIOBANU, GHEORGHE — Maria Tănase, *8*, 36.
CODREANU, ELENA — Muzică în Cuba socialistă, *9*, 28.
CODREANU, PETRE — Octavian L. Cosma: Opera românească, *4*, 46.
CODREANU, PETRE — Cronica discului, *5*, 48.
CODREANU, PETRE — Cîntă țara mea, un nou spectacol al Ansamblului C.C.S., *8*, 35.
CODREANU, PETRE — Vioara și constructorii ei de Hegyesi Zoltan (Recenzie), *6*, 47.
CODREANU, PETRE — Suceava: Deschiderea Casei memoriale Ciprian Porumbescu, *8*, 48.
COLFESCU, AL. — Valentin Teodorian, *1*, 42.
COLFESCU, AL. — Concert de muzică preclasică, *8*, 45.
CONSTANTINESCU GRIGORE — Operă, *3*, 40.
CONSTANTINESCU, GRIGORE — Muzică de cameră, *7*, 36.
CONSTANTINESCU, PAUL — Hrisov de mai (din ciclul „7 Cîntece din Ulița noastră") *2*, (coperta II)
DANILEVICI, L. — Tihon Hrennikov la 50 de ani de viață, *7*, 28 .
DINU, STELIAN — Unu Mai (cor mixt), *5* (Coperta III)
DOLINESCU, ELISABETA — Date noi cu privire la instrumentele muzicale folosite în țările românești în prima jumătate a secolului al XVII-lea, *7*, 43.
ELIAN, EDGAR — Muzică simfonică, *3*, 35.
ELIAN, EDGAR — Spectacolul „Ca la revistă", *6*, 42.
ELIAN, EDGAR — Iași: Retrospectivă simfonică și de operă, *8*, 41.
FIRCA, GHEORGHE — Dinu Lipatti (colecția Viața în imagini), recenzie *4*, 46.
FIRCA, GHEORGHE — „Romantismul în muzică" de Ada Brumaru (recenzie), *7*, 42.
FIRCA, GHEORGHE — Zece ani de la moartea lui Theodor Fuchs, *8*, 37.
FROST, ANA — Cîteva impresii despre spectacolele Teatrului de estradă, *2*, 37.
FROST, ANA — Muzica de cameră, *5*, 24.
GHECIU, DIAMANDI — Magazinul „Muzica", *9*, 21.
GHECIU, RADU — Concerte simfonice, *4*, 38.
G, C — Două scrisori ale lui Richard Wagner în țara noastră, *5*, 23.
GHENEA, CRISTIAN, C. — Ecouri despre arta lui Stanislavski în Romînia, *4*, 25.
GRIGORIU, GEORGE — Mergea un om, *4*, (planșă)
GRIGORIU, THEODOR — Aram Haciaturian la 60 de ani de viață, *7*, 28.
HERLEA, NICOLAE și PISO, ION — Impresii despre arta interpretativă sovietică, *10*, 44.
IOAN, ȘTEFAN — Turneul baletului bucureștean în Italia, *5*, 45.
IONESCU, C.-VOVU — Muzica de cameră, *1*, 30.
IONESCU, C.-VOVU — Muzica simfonică, *2*, 29.
KOGANOV, I. — Contribuții la istoricul gamei perfecte majore (scrisoare din Taskent), *5*, 29.
KOSTAL, ARNOST — Impresii despre Festivalul folcloric al țărilor balcanice, *1*, 26.
KULIBIN, GH. și CÎRJAN, CONST. — Stanislavski și teatrul de operă, *6*, 29.
LAZAR, JUDIT — Muzică de cameră, *4*, 41.
LEAHU, ALEX. — Concerte simfonice, *1*, 28.
LEAHU, ALEXANDRU — Muzică de cameră, *6*, 37.
LEAHU, AL. — Muzică instrumentală, *8*, 33.
MARBE, MYRIAM — Muzică de cameră, *2*, 30.
* * * — Marele succes al ansamblului „Rapsodia Română" în S.U.A., *2*, 44.
MANOLIU, GEORGE — Concursul de vioară Wieniawski, *3*, 27.
MATEESCU, VALERIU — Schimbul de experiență — metodă eficace în munca didactică, *9*, 36.
MOCANU, VASILE — Sonate de Alex. Mocioni, *6*, 21.
PANDELESCU, J-V — Oaspeți (Monique de la Bruchollerie, Teatrul Muzical Praghez, Modugno), *1*, 36
PANDELESCU, J-V — Muzica de cameră, *3*, 37.
PANDELESCU, J-V — Muzica simfonică, *7*, 34.
PANDELESCU, J-V — Jacqueline Français, *4*, 43.
P. J-V — Charles Aznavour, *6*, 43.
PALADE, CONSTANTIN — Audiția Școlii de muzică nr. 2, *8*, 39.
PALADI, RADU — Slava Aurorei, *10* (planșă).
PESEK, JAN — Simfonia III-a de Dezider Kardoș, *1*, 24.
POPESCU, PAUL — Dinu Niculescu, *10*, 56.
POPESCU, PAUL — Săptămînile festive ale Vienei, *9*, 25.
POPOVICI, DORU — Concert Rachmaninov, *1*, 33.
POPOVICI, DORU — Concerte simfonice, *5*, 31.
PROCA, VERA și URSEANU, TILDE — Întîlnire coregrafică la Drezda, *9*, 30.
PUGNER, GEORGE — Pigment — balet cu o temă contemporană de Fritz Geissler, *5*, 29.
SAVA, IOSIF — Pe marginea emisiunilor muzicale ale Televiziunii, *1*, 23.
STROESCU, CONSTANTIN — Ore muzicale pariziene, *4*, 35.
* * * — Succesul T.O.B. al R.P.R. la Paris, *7*, 30.
SUCIU, E. — Aspecte ale repertoriului în școala medie de muzică, *8*, 38.
* * * — Turneul Filarmonicii de stat „George Enescu", *8*, 46.
URSEANU, TILDE și PROCA VERA — Întîlnire coregrafică la Dresda, *9*, 30.
VASILESCU, ANGHEL — O sută de ani de la nașterea tenorului Ion Băjenaru, *9*, 32.
VESCAN, MAURICIU — Lenin e cu noi, *4*, (coperta II).

DIN ACTIVITATEA MUZICALĂ DE MASĂ

A. P. — Muzică în mijlocul minerilor, *5*, 43.
DERIEȚEANU, GEORGE — Vizita unui grup de compozitori în reg. Brașov, *8*, 45.
* * * — Din viața Uniunii compozitorilor (În vizită la Palatul pionierilor), *4*, 19.
DONOSE, VASILE — A șaptea ediție a concursului republican de amatori, *10*, 53.
DONOSE, V. — În sprijinul educației muzicale a maselor, *2*, (coperta III).
GEORGESCU, SILVIAN — La închiderea cursurilor Universității muncitorești de cultură muzicală, *7*, 32
IANCU, MIȘU — Orchestra de muzică ușoară a I.O.R., *5*, 40.
J.-V. P. — Muzică ușoară în mijlocul muncitorilor de la Semănătoarea, *5*, 40.
J.-V. P. — Aspecte ale activității artistice de amatori în Regiunea Argeș, *5*, 43.
* * * — Întîlnire cu oamenii muncii, *2*, 6.
* * * — Legătura cu masele — factor de seamă al procesului de creație, *5*, 6.
RĂSVAN, C. — Fruntașii cîntă fruntașilor, Recital de amatori, Un exemplu demn de urmat, Croazieră muzicală, *1*, 44.
RĂSVAN, C. — Formații artistice ale I.C.A.B., *2*, 48
RĂSVAN, C. — Concertul corului Palatului Pionierilor, *5*, 41.
RĂSVAN, C. — Finala celui de-al XII-lea Concurs al formațiilor artistice ostășești, *10*, *55*.
SAVA IOSIF — Aspecte ale vieții artistice în Grivița de azi, *2*, 24

Conferința internațională a C.I.M.P.

Conferința anuală a Consiliului Internațional de Muzică Populară s-a desfășurat la Ierusalim (Israel), între 3—13 august 1963.

Tematica generală a conferinței s-a axat pe relațiile folclorice dintre Orient și Occident. Problemele discutate în cele opt ședințe de comunicări au fost următoarele :

1. Criterii etice și estetice în muzica contemporană ; Păstrarea și înnoirea folclorului tradițional ; Muzica populară și muzica tradițională ca element creator în muzica modernă ; Polifonia în muzica populară și cultă ; Liturghiile în Orient și Occident ; Improvizația și ornamentația în Orient și Occident ; Migrația instrumentelor populare ; Producerea sunetelor în muzica cultă și populară și problemele naturii lor.

Pe lîngă sesiunile muzicale, au funcționat paralel ședințele Comisiei de dans, în care s-au dezbătut problemele : În legătură cu terminologia universală pentru studiul dansurilor populare ; Notarea dansurilor populare ; Păstrarea și cultivarea folclorului coregrafic.

Comisia de Radio a discutat, ca de obicei, problema : Folclorul în emisiunile posturilor de Radioteleviziune.

Lucrările conferinței au fost conduse de Zoltan Kodaly, președintele C.I.M.P., de prof. Willard Rhodes, președintele comitetului executiv C.I.M.P. și de Maud Karpeles, secretar-general C.I.M.P.

UNESCO a fost reprezentat de Dr. I. H. Covrea de Azevedv, director al secției de cooperare cu institutele non guvernamentale, și de Jeuk Bornoff, secretar general al consiliului internațional de muzică UNESCO.

Președintele Comitetului de organizare a conferinței C.I.M.P. a fost Dr. Yeshayahu Spira, director general adjunct la Radio Israel.

La conferință au participat 254 delegați din 36 de țări. Remarcăm participarea la conferință a 32 de compozitori. Printre aceștia au fost prezenți compozitorul francez André Jolivet și compozitorul italian Luigi Dallapicola.

Un deosebit interes a trezit dezbaterea în legătură cu criteriul etic și estetic în muzica de astăzi, în care s-a constatat o luare de poziție critică față de exagerările din muzica modernistă.

De asemenea, cu mult interes a fost urmărită dezbaterea în legătură cu păstrarea și înnoirea folcloruiui tradițional.

Folosirea mijloacelor moderne electronice în cercetarea folclorului a fost discutată în mai multe comunicări.

Delegația R.P.R. a fost formată din prof. Mihai Pop, director adjunct științific al Institutului de Etnografie și folclor, care a prezentat referatul „Păstrarea și înnoirea tradiției populare", și Vera-Proca-Ciortea, conferențiar la Institutul „I. L. Caragiale", care a prezentat referatul „Premise pentru crearea unei terminologii de dans popular".

Ambele comunicări au fost cerute pentru a fi publicate în Journal of the International Folk Music Council — Londra.

Delegația romînă s-a bucurat de o primire deosebită din partea Comitetului de Organizare a Conferinței C.I.M.P. și de o apreciere unanimă în cadrul ședințelor de comunicări.

Astfel, cei doi delegați au mai susținut coreferate, și au participat la diferite alte acțiuni ca emisiuni la Radio, conferințe experimentale despre folclorul romînesc, filmări și discuții.

În cadrul congresului au avut loc concerte de muzică simfonică, de cameră și de muzică religioasă.

Citām cîteva piese executate în aceste concerte : *André Jolivet :* „Les Amants magnifiques" (variațiuni pe o temă de Lully) ; *Haubenstock Ramati : „Blessings"* (pentru voce de femeie și nouă instrumente) ; *Oedoen Partos :* „Simfonia concertantă pentru violă și orchestră" ; *Paul Ben Haim :* „To the chief Musician" (Symphonie Metamorphoses) ; *Luigi Dellapicola :* „Variations for orchestra" ; *Béla Bartók* „Dansuri romînești" ; *Josef Tal :* „Concert pentru Pian nr. 4" (cu acompaniament electronic) ; *Zóltan Kodàly : „Szekelyfono".*

VERA PROCA

NOTE

Recent posturile cehoslovace de televiziune au transmis prima lecție a conservatorului de televiziune care are drept scop educarea pe scară largă a maselor de tineret și adulți.

De curînd, „Le Journal Musical Français" a făcut cunoscute părerile unor compozitori, cîntăreți și membri ai asociației Jenneusse Musicale Française, în legătură cu regresul și înlocuirea în preferințele publicului a chansonetei vocale prin muzica vocală ritmică de dans.

Opera din Marsilia a prezentat în luna octombrie, pentru prima dată în Franța, opera „Lulu" de Alban Berg.

Concursul de creație al compozitorilor din Moscova este menit să fie o trecere în revistă în fața opiniei publice a activității compozitorilor după Congresul al XXII al P.C.U.S. Concertele se vor organiza la Filarmonica din Moscova, în cluburi ale întreprinderilor, în palatele culturii. Au fost selecționate în vederea concursului 300 lucrări din genuri diferite.

În luna noiembrie au avut loc „Zilele festive ale muzicii noi", manifestare organizată de Uniunea Compozitorilor și Ministerul Culturii din R.D.G.

Inspirată din viața americană, opera „Ultimul sălbatec" de Gian Carlo Menotti a fost prezentată pe scena Operei comice din Paris.

La Școala de muzică „Béla Bartók" din Budapesta a avut loc un concert dedicat lui George Enescu, susținut de elevii școlii, în al cărui program au figurat : Toccata din Suita op. 10 pentru pian precum și lucrările instrumentale : Piesă de concert pentru violă și pian, Cantabile și Presto pentru flaut și pian, Legendă pentru trompetă și pian, Allegro de concert pentru harpă. Concertul a fost precedat de cuvîntul compozitorului Vári Ferenc, profesor la această școală, care a prezentat auditorilor aspecte din activitatea și creația lui George Enescu (Compozitorul Vàri Ferenc a vizitat țara noastră în anul 1961, în cadrul schimburilor dintre Uniunea compozitorilor din R. P. Romînă și Uniunea compozitorilor maghiari).

Sub titlul „Cîntînd revoluția" numărul 11 al revistei „Sovetskaia Muzîka" publică o analiză a oratoriului „Constelația omului" de Tiberiu Olah, analiză semnată de compozitorul Sergiu Sarchizov. În același număr, N. Alexeev face o amplă și fundamentată recenzie a „Antologiei muzicii romînești" editată de Casa de discuri „Electrecord".

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Cuprinsul

Pag.

Vasile Tomescu
Profiluri de creatori — PAUL CONSTANTINESCU . . 1

DISCUȚII

Adrian Rațiu
Muzica și educația estetică a maselor 12

CREAȚII ROMINEȘTI

Wilhelm Berger
Concertul pentru vioară și orchestră de Pascal Bentoiu . 14
Andrei Porfetye
Simfonia I-a de Doru Popovici 17
Simfonietta a II-a de Dumitru Bughici 20

★

Premii ale Academiei R.P.R. pe anul 1962 22
Tudor Ciortea
Evocare — THEODOR ROGALSKI 23

PAGINI DE ISTORIA MUZICII : ION VIDU
LA 100 DE ANI DE LA NAȘTERE

Doru Popovici
Însemnări despre scriitura corală 24
Viorel Cosma
Din activitatea compozitorului 26

PUNCTE DE VEDERE

Gheorghe Firca
Însemnări cu privire la raportul dintre tonal și modal . . 28
Audiție de muzică bulgară 33
Gheorghe Ciobanu
Romeo Ghircoiașiu : „Contribuții la istoria muzicii românești" și unele probleme ale cercetării trecutului nostru muzical 34
Cristian C. Ghenea
Date cu privire la activitatea muzicală a breslelor și corurilor muncitorești 39

PE TEME DE VIAȚĂ MUZICALĂ

Mia Barbu
Mai multă răspundere în interpretarea cîntecului popular 42
George Draga
Șantier de creație : Opereta 45

DE PESTE HOTARE

Nicolae Parocescu
Din Viața muzicală sovietică 47

★

Din sumarul revistei Muzica pe anul 1963 (pe planșă)
Vera Proca
Conferința internațională a C.I.M.P. (pe coperta III)
Note

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

APARE LUNAR

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1964.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de lei 5.

Telefon : 15.21.19 și 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion 16 Februarie.

I.P.I. — c. 817

2.4164

Lei 5

Biblioteca oraș
S I B I U

MARTIE
1964

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

NOI TIPĂRITURI ALE EDITURII MUZICALE

MUZICĂ SIMFONICĂ

Eugen Cuteanu : *Suita românească pentru orchestră*, prefață de Radu Stan, partitură de buzunar, 60 pag.

Tiberiu Olah : *Simfonia I*, prefață de Silvian Georgescu, partitură de buzunar, 184 pag.

Doru Popovici : *Concert pentru orchestră*, prefață de Ștefan Niculescu, partitură de buzunar, 60 pag.

Anatol Vieru : *Concert pentru violoncel și orchestră*, partitură, 52 pag., reducția pentru violoncel și pian revăzută de Vladimir Orlov, 28 pag.

MUZICĂ DE CAMERĂ

Sandu Albu : *Concertino pentru violină și pian*, 20 pag.

Wilhelm Berger : *Cvartetul de coarde nr. 5*, prefață de Petre Codreanu, partitura 48 pag. știme 24 pag.

Alexandru Hrisanide : *Sonată pentru clarinet și pian*, 20 pag.

Mircea Istrate : *Burlesca*, concert de cameră pentru 5 instrumente, prefața de Bogdan Moroianu, partitură, 44 pag.

CÎNTECE ȘI CORURI

a) Publicate în volume.

Eugenia Cernea, Nic. Rădulescu și Tudor Pintean : *Spre lumină*, culegere de cîntece revoluționare, 296 pagini,

Vinicius Grefiens : *Popasuri pe plaiuri*, suită pentru cor mixt, 16 pag.

b) Pe foi volante

Radu Paladi : *Țară bogată-n frumuseți ;* cor mixt cu acompaniament de pian, versuri de Ion Brad, 6 pag.

Salva Aurorii, cor mixt cu acompaniament de pian, versuri de Alexandru Andrițoiu, 6 pag.

Sergiu Sarchizov : *Cîntec pentru soare*, versuri de Florin Mugur, 6 pag.

V. Timiș : *Cîntecul mecanicului de locomotivă*, cor mixt cu acompaniament de pian, versuri de Ion Meițoiu, 6 pag.

LUCRĂRI ILUSTRATE PENTRU COPII

Cărticica mea, cîntece pentru copii, alcătuită de Titus Moisescu, ilustrația de Dem. Demetrescu, ediția a II-a, 40 pag.

MUZICĂ UȘOARĂ

Mișu Iancu : *Mi-e drag seninul din zare*, versuri de A. Grigoriu și R. Iorgulescu, 6 pag.

Radu Șerban : *Dacă iubești cu adevărat*, versuri de C. Cîrjan, 6 pag.

TRATATE, METODE

Gheorghe Adamachi : *Transpoziția specială pentru trompetă*, 284 pag.

Maria Cernovodeanu : *Mică metodă de pian*, ediția III, 88 pag.

Benone Damian : *Metodă de acordeon*, 232 pag.

I. Iampolski : *Digitația la vioară*, traducere din limba rusă de Liviu Rusu, 184 pag. + 4 planșe

MUZICA INSTRUMENTALĂ PENTRU REPERTORIUL DIDACTIC

C. Botez — G. Derieteanu : *44 Studii și piese mici pentru vioară*, 72 pag.

Dumitru Bughici : *Divertisment pentru vioară, violoncel și pian*, 38 pag.

Theodor Burada : *12 Studii pentru vioară*, 40 pag.

Paul Constantinescu : *Sonatina pentru violină și pian*, 16 pag.

Grigore Ghidionescu : *4 cîntece pentru violoncel și pian*, 32 pag.

Vasile Herman : *8 Piese mici pentru pian*, 12 pag.

Hilda Jerea : *Mici piese pentru pian la 4 mîini*, 18 pag.

MUZICOLOGIE

Monografii : Colecția „Clasicii muzicii universale"

Elisabeta Dolinescu : *Edward Grieg*, 156 pag.

Mircea Nicolescu : *Hector Berlioz*, 216 pag., ed. II-a

Fr. Werfel : *Verdi* — romanul operei, traducere din limba germană de Radu Olteanu și Th. Bălan, prefață de Silvian Iosifescu, 364 pag.

MEMORIALISTICA, ESTETICA, CRITICA MUZICALĂ

Romain Rolland : *Călătorie în țara muzicii*, traducere de Vera Călin și Silvian Iosifescu, prefață de Silvian Iosifescu, 304 pag.

LIBRETE DE OPERĂ

M. P. Musorgski : *Boris Godunov*, dramă muzicală populară în 4 acte cu un prolog, libretul de M. P. Musorgski după A. S. Pușkin, revăzut de N. A. Rimski-Korsakov, traducere din limba rusă de Anatol Chisadji, 66 pag.

G. Verdi : *Aida*, operă în 4 acte, libretul de Antonio Ghislanzoni, traducere de Alfred Alessandrescu și Vintilă Rusu-Șirianu.

MUZICA

ANUL XIV Nr. 3 MARTIE 1964

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

In întîmpinarea Festivalului şi Concursului Internaţional „George Enescu" — 1964

Manifestare artistică de prestigiu mondial, creată în anii puterii populare, Festivalul şi concursul internaţional „George Enescu" se înscrie drept una dintre cele mai frumoase tradiţii ale culturii muzicale în Romînia socialistă. Ecourile pe care le-au trezit primele două festivaluri „George Enescu" atît la noi cît şi peste hotare sînt grăitoare pentru importanţa acestui eveniment.

Personalitatea marelui nostru muzician se desprinde cu tot mai viguros relief datorită, într-o largă măsură şi Concursului şi Festivalului „George Enescu" care întrunind, de fiecare dată, reprezentanţi de frunte ai muzicii de pretutindeni, prilejuieşte cunoaşterea din ce în ce mai aprofundată a operei compozitorului. Elevii maestrului, cum sînt Cristian Ferras, Sèrge Blanc, admiratorii şi prietenii săi, mai de aproape ori mai de departe, Yvonne Astruc, Henry Szeryng, Jean Absil, Jacques Feschotte etc. participanţi la festivalurile anterioare au adus prinosul lor de recunoştinţă memoriei lui George Enescu, fie executîndu-i lucrările ori exprimîndu-şi la noi şi peste hotare, admiraţia faţă de marele interpret şi creator. Astfel, unitatea profundă de concepţie a întregii creaţii enesciene, de la rapsodii pînă la opera „Oedip" şi la Simfonia de cameră, concepţia profund înnoitoare din muzica acestor lucrări ca şi a simfoniilor, sonatelor şi cvartetelor sale, în a căror melodică, pătrunsă de inflexiunile proprii muzicii noastre populare, vibrează întreg sufletul poporului romîn — îşi află, pe zi ce trece, preţuirea în rîndurile muzicienilor de pretutindeni.

„In ceea ce-l priveşte pe Enescu — consemna cu justeţe Guide du Concert et du disque *în numărul său din 24—31 ianuarie a.c., cu prilejul concertului de cameră dat de violonistul Maurice Crut şi pianistul André Terrasse la Paris — se apropie ora cînd va fi recunoscut drept unul dintre cei mai mari creatori ai vremii noastre... Dintre cele trei sonate pentru vioară, a* Treia *„în stil popular romînesc" figurează de pe acum în repertoriul celor mai mari violonişti, de la Menuhin la Ferras. Trebuie să fim recunoscători lui Crut şi lui Terrasse că ne restituie pe a* Doua, *încă prea puţin cunoscută. Ea este în fa minor şi de factură clasică, dar toată seva lui Enescu al celor douăzeci de ani se revarsă aici unde, în final, pianul se transformă în străvechiul ţambal al tarafurilor lăutăreşti de pe întinsul ţării".*

Se cuvine subliniat faptul că de fiecare dată, Festivalul „George Enescu" a polarizat în jurul său noi şi noi personalităţi de frunte ale vieţii muzicale de peste hotare. Dirijorii Sir John Barbirolli, Lorin Maazel, Ghenadi Rojdestvenski, pianiştii Sviatoslav Richter, Claudio Arrau, Aldo Ciccolini, Monique Haas, Annie Fischer, Iacov Zaac, Halina Czerny Stefanska, violoniştii David Oistrah, Yehudi Menuhin, Henry Szeryng, Leonid Kogan, André Gertler ş.a., cîntăreţii Anton Dermota, Dmităr Uzunov, Ivan Petrov şi încă alte personalităţi ale muzicii internaţionale au dat strălucire, alături de valoroşii noştri interpreţi George Georgescu, Valentin Gheorghiu, Ion Voicu, Arta Florescu, Zenaida Pally, Nicolae Herlea, David Ohanezian, Mircea Basarab, Ştefan Ruha etc. etc., Festivalului.

Ecourile trezite de Festivalul internaţional „George Enescu" s-au dovedit deosebit de puternice. O seamă de reviste de specialitate ca Sovetskaia Kultura, Music and musicians, Guide du Concert et du Disque, Muzikalnaia Jizn *precum şi alte publicaţii ca* Svobodna Slova Praha, Magyar Nemzét, Avghi *etc. etc au relevat valoarea Festivalului, apreciind înalta ţinută a manifestărilor artistice ca şi buna lor organizare. Pe de altă parte, societăţile de Radioteleviziune din Anglia, R. P. Bulgaria, Canada, R. S. Cehoslovacă, R. P. Chineză, R. D. Germană, S.U.A., Suedia, R. P. Ungară, Noua Zeelandă au solicitat înregistrări de la concertele Festivalului.*

Răsunetul acestei manifestări artistice internaţionale a mers astfel departe purtînd pretutindeni prestigiul personalităţii lui George Enescu ca şi al muzicii şi artei noastre interpretative. Din perspectiva succeselor şi a experienţei dobîndite, Comitetul de organizare a hotărît ca,

6052

păstrînd, în linii mari, profilul statornicit al Festivalului „George Enescu", să introducă, în regulamentul competiției, un număr mai mare de lucrări de George Enescu și de compozitori romîni contemporani — ceea ce va prilejui cunoașterea și, este de nădăjduit, popularizarea ulterioară, a acestora, peste hotare.

Concursul, care va avea loc între 5—20 septembrie 1964 va cuprinde aceleași discipline: vioară, pian și canto, desfășurate în trei etape — primele două fiind eliminatorii, iar cea finală, cu acompaniament de orchestră.

O dovadă a interesului stîrnit printre tinerii muzicieni de Concursul internațional „George Enescu" o constituie cele peste 100 cereri adresate pînă în prezent Secretariatului Concursului de interpreți aparținînd la 20 țări, în vederea obținerii informațiilor și a participării lor la competiție.

În același timp, Comitetul de organizare este în măsură să anunțe participarea în juriul concursului, alături de fruntașii vieții noastre muzicale, a unor personalități muzicale de seamă de peste hotare ca: Joseph Calvet (Franța), Fritz Ehlers (R. D. Germană), Henri Gagnebin (Elveția), Gonzales Mantici (Cuba), Hans Sittner (Austria), G. M. Țiganov (U.R.S.S.) în juriul de vioară; Prof. Guido Agosti (Italia), Istvan Antal (R. P. Ungară), Nadia Boulanger și Marchizul de Gontaut Biron (Franța), Aram Haciaturian (U.R.S.S.), Prof. Emil Hajek (R.S.F. Jugoslavă), Josef Palenicek (R. S. Cehoslovacă), Henrik Sztompka (R. P. Polonă), Magda Tagliaferro (Brazilia), Prof. Ting Shan Te (R. P. Chineză) în juriul de pian; William Mc Alpin (Anglia), Ewa Bandrowska Turska (R. P. Polonă), Antiochos Evanghelatos (Grecia), Nicolai Ghiaurov (R. P. Bulgaria), Galina Vișnevskaia (U.R.S.S.) în juriul de canto.

Printre personalitățile artistice și instituțiile care își vor da concursul la Festival se află dirijorul Herbert von Karajan în fruntea Filarmonicii din Viena, Baletul Teatrului Mare din Moscova, dirijorii André Cluytens, Zubin Mehta și John Pritchard, compozitorul și dirijorul Aram Haciaturian, pianiștii Arthur Rubinstein și John Ogdon, violonceliștii André Navarra și Gaspar Cassado, instrumentiștii Hans Pischner — clavecin și Janos Liebner — viola da gamba și cîntăreții William Mc Alpin, Kim Borg, Ayhan Baran, Miroslav Cangalovic, Nicolai Ghiaurov, Patricia Johnson și Galina Vișnevskaia.

În cadrul celui de al treilea Festival vor avea loc manifestări artistice — concerte, recitaluri etc. nu numai la București dar și în principalele orașe ale țării ca Iași, Cluj, Timișoara, la care își vor da concursul și unii din oaspeții participanți amintiți.

Această impunătoare manifestare artistică mondială atrage sarcina de a pregăti cu minuțiozitate și cu o mare seriozitate, participarea tineretului nostru la concurs. Nu trebuie să uităm că „Festivalul și Concursul Enescu" reprezintă forul înalt de unde trebuie să iradieze, pretutindeni, creația ca și adevărata interpretare a operei enesciene, acel stil al marelui maestru ce se cuvine păstrat și dezvoltat atît în ceea ce privește propria sa operă cît și lucrările din repertoriul universal. Avem profesori și pedagogi care s-au adăpat de la izvoarele vii ale artei enesciene, care au cîntat alături de George Enescu, au cules învățămintele sale. Să facem să rodească toate aceste bunuri spirituale, intrate în patrimoniul nostru artistic, contribuind ca ele să ajungă, datorită Festivalului „George Enescu", la o răspîndire și apreciere universală.

ANUL XX

Imagini ale culturii muzicale în Romînia socialistă

Consacrăm rubrica cu titlul de mai sus popularizării înfăptuirilor în domeniul culturii muzicale, în anii care au trecut de la Eliberare.

Această rubrică pe care o inaugurăm în numărul de față al revistei își propune să oglindească aspecte ale activității muzicale în diferite centre culturale de seamă ale țării, precum și aspecte ale înfloririi muzicii din satul nou socialist.

C L U J

Creația compozitorilor

În noile condiții de viață create în patria noastră, compozitorul, alături de toți creatorii, și-a putut orienta opera sa înspre adevărata ei funcție socială, ridicînd-o pe înălțimile adevăratei arte. Alături de celelalte instituții artistice și de învățămînt muzical, filiala Uniunii compozitorilor și muzicologilor completează profilul muzical al Clujului, oraș care se bizuie pe o veche tradiție.

Greutățile de început au fost treptat învinse, asigurîndu-se vieții și creației muzicale o propășire necunoscută nicicînd în trecut. Vechea „Societate a compozitorilor" deși a avut realizări, nu era în măsură să rezolve multiplele probleme ideologice, profesionale, materiale ale compozitorilor clujeni.

Pe linia unei moșteniri pe care ne-au transmis-o înaintașii muzicii naționale, în primii ani după Eliberare, Sigismund Toduță lucra la opera Meșterul Manole (1946) temă cultivată pe rînd de Iacob Mureșianu și Alfonso Castaldi și la care a reflectat chiar George Enescu, în timp ce Max Eisicovits scria un poem coral: Vulturul răzbunării (1947) inspirat din figura lui Horia, eroul Țării Moților. În mod paralel, compozitorii clujeni cultivau încă de pe atunci formele clasice, căutînd să le ridice la o înaltă expresie contemporană. Suita și simfonia, concertul, sonata, cvartetul se impun ca o preocupare constantă, în care Iuliu Mureșianu s-a bucurat odinioară de Premiul Enescu, pentru ca în anii de după 1946 Jodal Gabor și Tudor Jarda să înregistreze primele lor succese.

Generațiile mai vîrstnice continuau și ele munca lor în domeniul coral, simfonic, dramatic sau de mase, ca de pildă Augustin Bena și Delly-Szabo Geza, M. Andreescu-Skeletti, Hajak Karol, Nicolae Bretan sau Dariu Pop.

Viața contemporană, marile transformări prin care trecea poporul nostru, idealurile, frămîntările și lupta sa se cereau oglindite în artă cu toată forța și sinceritatea. În același timp, compozitorii clujeni ca și cei din întreaga țară, simțeau nevoia unor noi forme de organizare, menite să le unească forțele, să aducă sprijinul colectiv în creația și în munca lor artistică. Toate acestea, cu atît mai mult cu cît muzicienii trebuiau să depună eforturi neîncetate pentru a înlătura din viața noastră artistică rămășițele unor concepții vechi.

Orientarea ideologică a creatorilor noștri s-a impus în acești ani ca o necesitate tot mai conștientă și munca lor pe plan obștesc începea să fie mai bine organizată. În cadrul Conferinței pe țară a compozitorilor și muzicologilor din 21—22 octombrie 1949, care hotărăște înființarea Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.P.R., se stabilește ca în cadrul acestei instituții să ia ființă filiala din Cluj. Încadrați în noua filială, muzicienii din Cluj reprezentau un colectiv de personalități creatoare, în măsură să aducă o valoroasă contribuție la dezvoltarea muzicii românești, îmbogățind cu trăsături proprii profilul acesteia. Toate generațiile de compozitori din Filiala clujeană se străduiesc prin creațiile lor să răspundă celor mai de seamă cerințe ale prezentului. Compozitorii și muzicologii români precum și cei aparținînd minorității naționale maghiare, grupați în filială, desfășoară o activitate artistică și științifică colectivă rodnică, pătrunsă de spiritul colaborării colegiale.

Datorită sprijinului dat compozitorilor și muzicologilor în noua formă de organizare, creația muzicală clujeană cunoaște o ascensiune continuă. Față de munca anterioară a compozitorilor clujeni, izolată și lipsită de orice orientare ideologică, munca lor creatoare constituie în prezent o preocupare colectivă, o îndrumare pe planul eforturilor comune, tinzînd spre o apropiere și identificare profundă cu viața. Avînd conștiința că operele lor vor putea fi executate, apreciate, răspîndindu-se într-un public din ce în ce mai larg, muzicienii clujeni au abordat cu succes lucrări în toate genurile.

Apar treptat lucrări ca de exemplu Concertul de coarde de Sigismund Toduță, Simfonia de Tudor Jarda, „Variațiuni simfonice" de Wilhelm Demian, „Balada steagului" de Sigismund Toduță sau opera „Pădurea Vulturilor" de Tudor Jarda. În afară de aceste ultime lucrări, lupta în ilegalitate a comuniștilor și-a găsit expresia în opera unor tineri compozitori ca Erwin Junger (Epopeea eroică), Cornel Țăranu (Cîntare unui ev aprins) sau Emil Simon (Cantata Partidului). Lucrările de mai sus, ca și altele au dovedit că problema unui limbaj adecvat cerințelor contemporaneității a preocupat pe creatorii clujeni încă din primii ani ai activității filialei, deși maturizarea lor în acest sens a fost cucerită treptat. Cenaclele, plenarele, comisiile filialei și ale Uniunii au scos în evidență succesele ca și lipsurile creației membrilor filialei.

Problemele conținutului și ale formei nu puteau rămîne izolate în creația compozitorilor clujeni. Ele erau strîns legate de cea a accesibilității, a legăturii muzicii cu viața și sensibilitatea estetică a maselor.

Cultivarea cîntecului de mase are o importanță multiplă. Acest gen promovează apropierea compozitorilor

de viață și de frămîntările ei și, în același timp, cîntecul de mase aduce în gîndirea muzicală a unui compozitor un limbaj muzical de largă expresivitate. Bogăția conținutului promovează bogăția limbajului. Uneori compozitorul utilizează citatul, alteori simfonizează intonația cîntecului de mase în stilul specific acestuia, integrat în propria lui gîndire muzicală, în fine, în multe lucrări se resimte suflul intonațiilor mobilizatoare, realizat fără un apel nemijlocit la cîntecul de mase. De la lucrările dramatice ale lui Tudor Jarda pînă la simfoniile compozitorilor Sigismund Toduță, Adalbert Markos, înregistrăm o întreagă gamă a modalităților de realizare a expresiei muzicale, alături de cîntecele de mase propriu zise, de real succes, ale lui Liviu Comes, Max Esicovits, Cornel Țăranu, Tibor Molnar sau Nicolae Szalay.

Îmbogățirea simfonismului cu valorile muzicii de mase a dus și în creația clujeană la o desfășurare ascendentă a creației vocal-simfonice. În timp ce în primii ani lucrările vădeau un caracter oarecum ocazional, „festiv", conținutul nereușind întotdeauna să fie exprimat la nivelul unei înalte măiestrii, în ultima vreme asistăm la elaborarea unor opere în acest gen, care continuă pe un plan contemporan bogata noastră moștenire clasică, așa cum se prezintă lucrările scrise în cinstea marilor aniversări ale poporului nostru. Și în acest gen, unele tendințe ca epigonismul academic și experiențele avangardiste, au fost îndepărtate prin munca personală a compozitorilor înspre măiestrie, prin dezbaterile colective, plenare, care au convins autorii discutați de oportunitatea problemelor ridicate. Ele au dus la două (Concertul de vioară de W. Demian) sau chiar la trei revizuiri ale lucrării (Cîntare unui ev aprins de C. Țăranu), dovedind eficiența acestor dezbateri colegiale ale creației.

Primele audiții ale Filialei reprezintă de-a lungul stagiunilor, mica istorie a muncii creatoare clujene, în măsură să oglindească trăsăturile esențiale ale acesteia, surprinse în evoluția întregii vieți muzicale și în strînsă legătură cu ea.

În ultimii ani, desfășurarea procesului creator al compozitorilor clujeni a fost marcată de cîteva lucrări de maturitate ale generației mijlocii, generație care a depășit de mult primele căutări, năzuind spre o permanentă contemporaneitate, spre o continuă identificare cu propria personalitate. Printre asemenea prime audiții se impun Balada steagului de S. Toduță, Simfonia I-a de A. Markos, sau recentul Concert pentru oboi și orchestră de W. Demian. Alături de acestea, creația unor tineri compozitori este prezentă în cadrul primelor audiții, mai stăruitor în ultimii ani, ilustrînd pas cu pas, un drum ascendent. Discuțiile pe care le prilejuesc, sînt ele însele semnificative pentru conținutul cenaclelor, căci ajută la dezbaterea unor probleme principiale ca și a altora de strînsă specialitate. Unele cenacle prin amploarea discuțiilor, au trebuit continuate într-o următoare ședință, altele n-au fost mai puțin fructuoase, prin succinte considerații critice adresate autorului.

Un șir întreg de prime audiții, printre care amintim Concertul pentru pian și orchestră de N. Szalay, Partita pentru pian de V. Herman, Simfonia a III-a de E. Junger, Simfonia brevis de C. Țăranu sau Suita pentru teatru de păpuși de P. Vermessy, au beneficiat astfel de o prealabilă îndrumare din partea Filialei.

Legătura compozitorilor cu masele

Legătura compozitorilor cu oamenii muncii constituie o preocupare de seamă în cadrul Filialei din Cluj a Uniunii compozitorilor. În acest sens s-au depus strădanii în vederea realizării unui contact mai viu cu masele largi, cu activitatea lor constructivă intensă, cu mișcarea cultural-artistică din regiunea Cluj. Membrii filialei clujene au făcut vizite tot mai numeroase în fabrici și gospodării agricole colective, au cunoscut viața și țelurile oamenilor muncii, au sprijinit formațiile artistice de amatori de la orașe și sate, i-au ajutat pe instructorii de formații, pe activiștii culturali la alcătuirea repertoriilor.

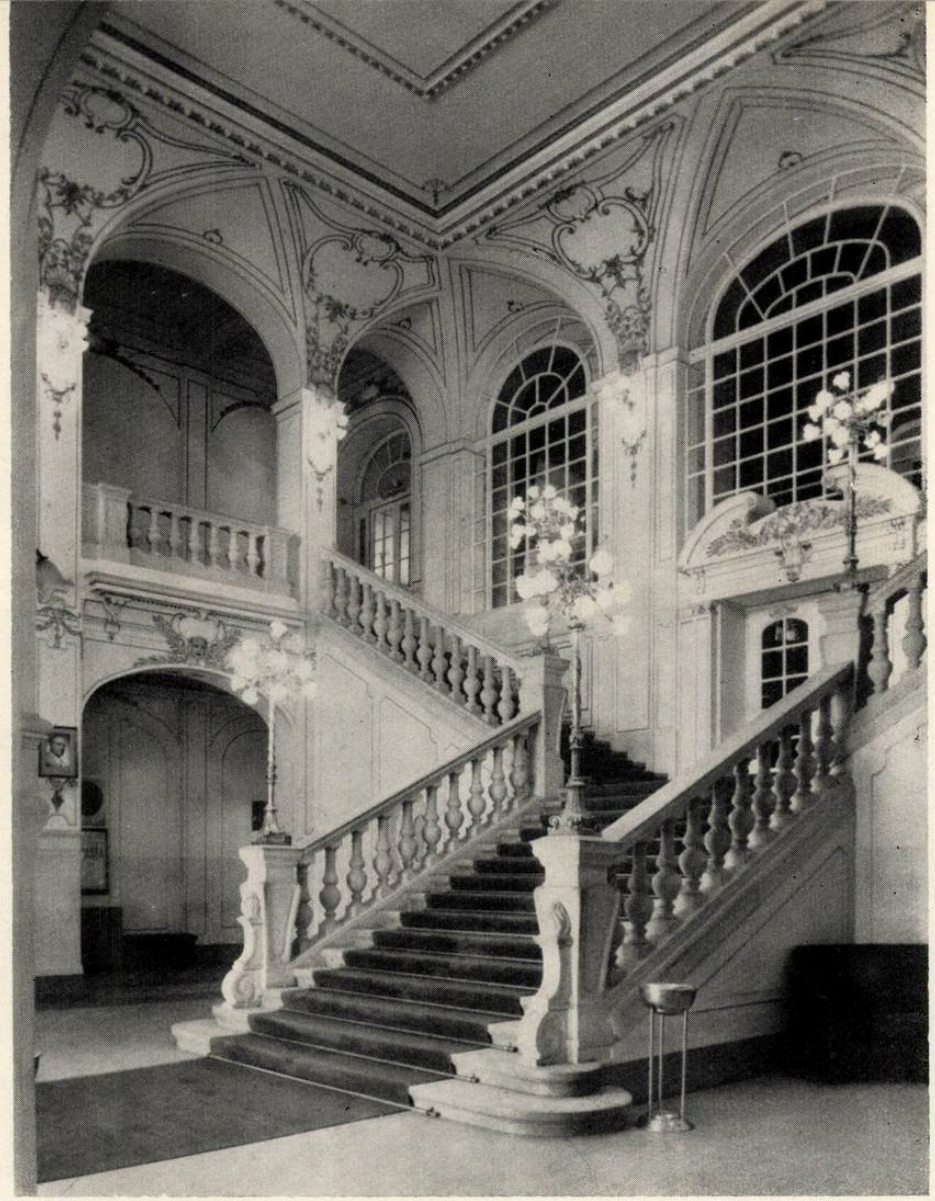
Dezvoltîndu-se pe baza unei munci planificate, legăturile membrilor filialei clujene cu masele capătă un caracter complex. Se poate afirma că nu există eveniment important la care compozitorii și muzicologii să nu participe activ. Astfel ei colaborează cu Filarmonica, cu cele două opere cu Conservatorul, Institutul de etnografie și folclor, cu Școala medie de muzică, cu Școala populară de artă, Casa regională de creație, Palatul culturii, cu secția de cultură muzicală a Universității populare, aducînd un aport însemnat prin creația destinată acestor instituții, prin conferințe și audiții muzicale, prin munca de îndrumare și participare la activitățile obștești.

Un sprijin deosebit a fost acordat secției de cultură muzicală a Universității populare care a funcționat pînă de curînd ca instituție independentă, îndrumata direct de Filială, în cadrul căreia compozitorilor și muzicologilor le-a revenit sarcina de a propaga cunoștințele muzicale în mijlocul maselor de oameni ai muncii.

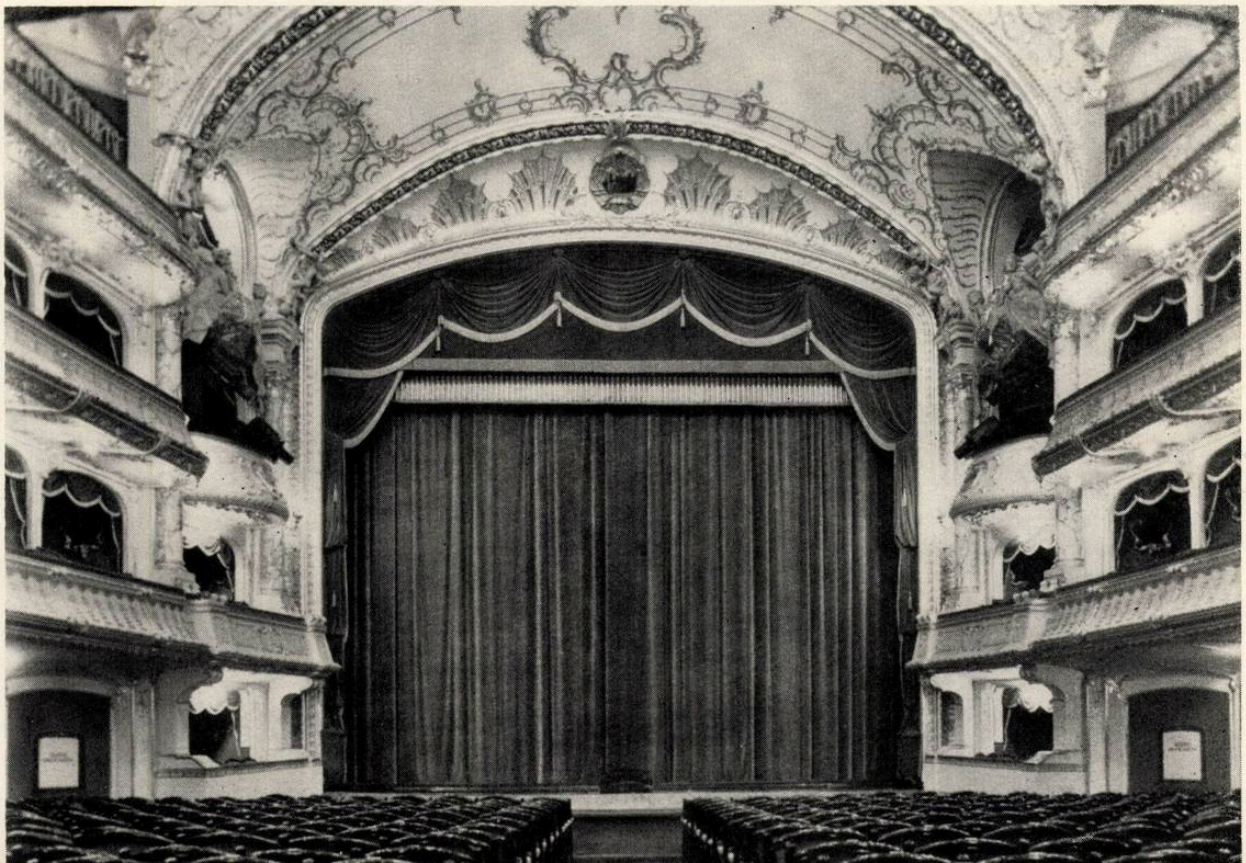
Una din metodele folosite de către Filiala compozitorilor din Cluj și care a avut o puternică eficiență educativă, a fost aceea a întîlnirilor între cursanții Universității muzicale și compozitorii din localitate.

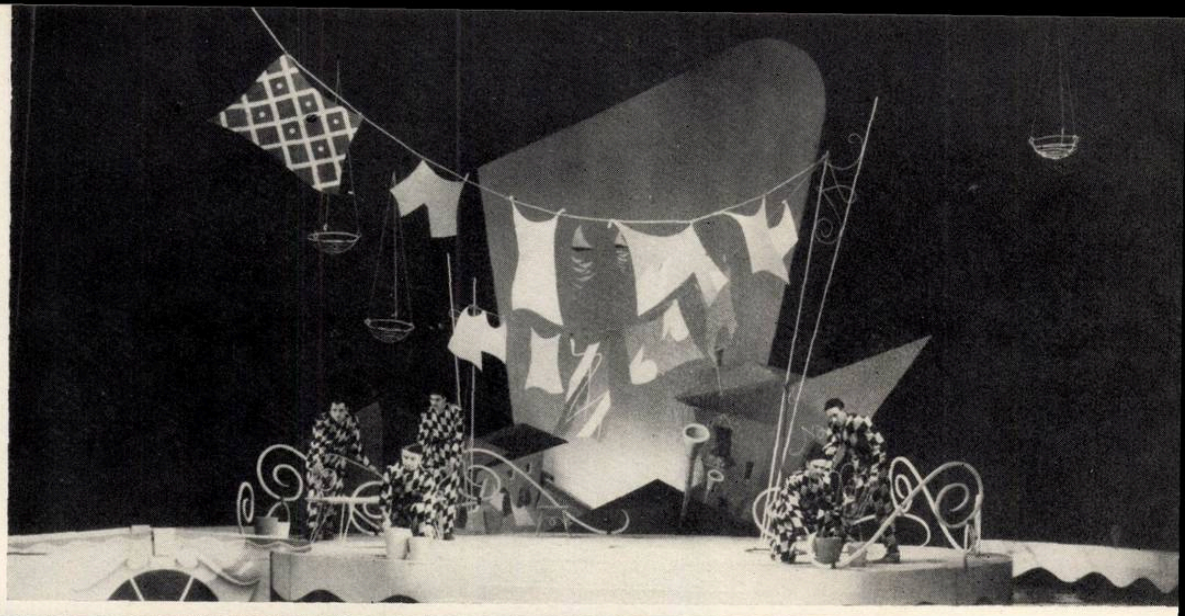
Membri ai Filialei ca Liviu Comes, Markos Adalbert, Erwin Junger, Cornel Țăranu, Tudor Jarda, Vasile Herman au prezentat pagini reprezentative din creațiile lor urmate de discuții asupra conținutului, asupra semnificației temelor abordate. Discuția în legătură cu conținutul și forma în muzică, expresia muzicală, inspirația folclorică, accesibilitatea etc. au scos la iveală capacitatea de apreciere a oamenilor muncii, un admirabil simț de a distinge și selecta. Aceste confruntări cu oamenii din uzine, fabrici și instituții au scos la iveală faptul că acțiunea de educare dă roade, că ne aflăm în fața unui public nou, exigent, în măsură să înțeleagă frumusețile muzicii, să aprecieze și să judece ce este cu adevărat frumos.

În ultimii ani prezența compozitorilor și muzicologilor clujeni s-a făcut simțită din ce în ce mai mult și în mediul sătesc. Acțiunile de educație muzicală s-au desfășurat susținut și cu un țel consecvent urmărit. Un număr însemnat de muzicieni au desfășurat pe o perioadă mai îndelungată în comunele și raioanele regiunii Cluj o muncă de îndrumare a formațiilor artistice de amatori, ei înșiși îmbogățindu-se cu o prețioasă experiență pe teren. Printre aceștia amintim pe Vasile Herman, Romeo Ghircoiașiu, Liviu Comes, Adalbert Markos, Jodal Gabor, Andrei Benkö, Nicolae

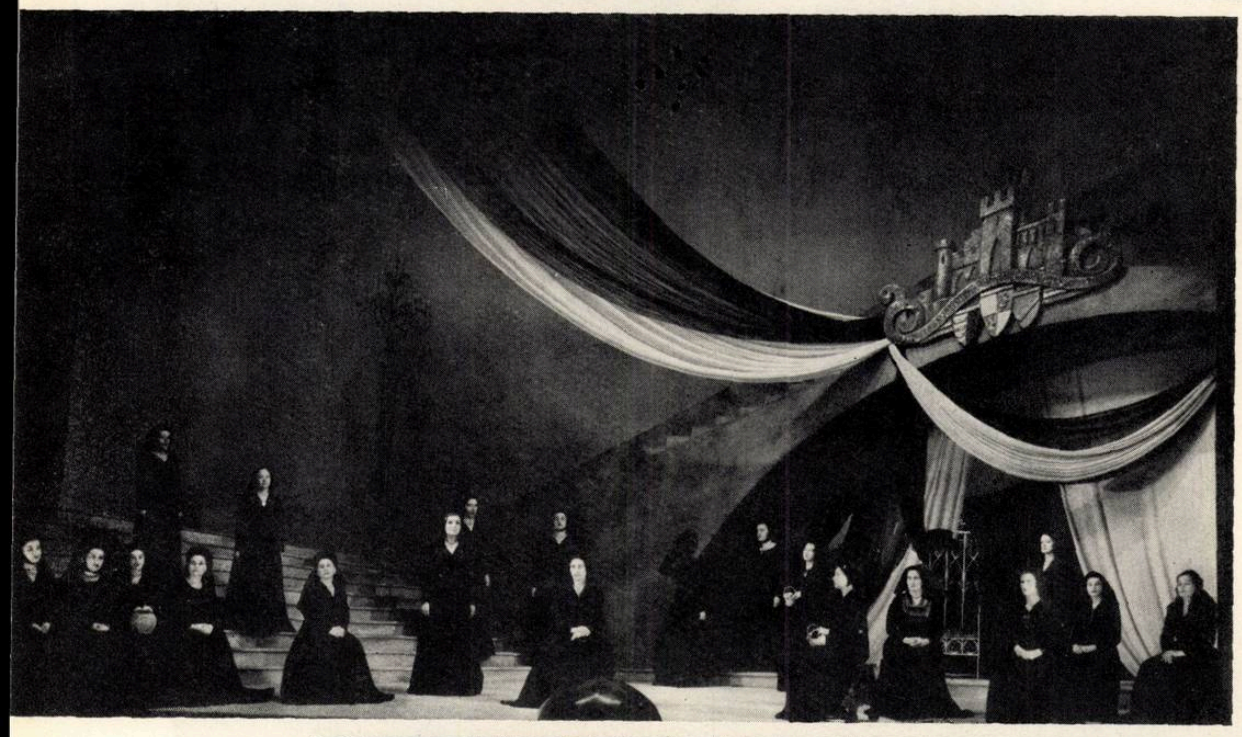


Opera de stat din Cluj





„Cei patru bădărani"
de Wolf Ferrari



„Hunyadi László"
de Erkel

„Fîntîna cu bucluc"
de Max Eisicovtis

Szalay, Traian Mîrza, Ioan Nicola, Ioan Husti, Tiberiu Molnar. Ei au conlucrat îndeaproape cu formațiile artistice de amatori, coruri, orchestre, brigăzi artistice de agitație etc. Așa cum a reieșit din analiza activității de pe teren, compozitorii au intervenit activ și concret dînd îndrumări conducătorilor de formații, indicîndu-le soluții în reliefarea conținutului expresiv al muzicii (frazare, dinamică, probleme de acordaj la orchestre și fanfare), au întocmit repertorii, le-au completat prin includerea de piese corespunzătoare posibilităților de execuție ale formațiilor, uneori scriind piese direct pentru aceste ansambluri, pe melodii cunoscute și culese de membrii formațiilor. În acest fel au procedat la Leșu : T. Jarda, C. Țăranu, L. Comes, V. Herman, R. Ghircoiașiu. Ei au sprijinit de asemenea Corul din Cîmpeni, orchestra din Huedin ș.a. În unele localități, constatîndu-se posibilitatea înființării unor mici formații de muzică de cameră, au luat inițiativa organizării lor, alcătuind și un repertoriu adecvat. Pentru ansamblul de cor și orchestră din Prundul Bîrgăului și la cererea profesorilor din localitate, Ion Husti a compus două piese instrumentale pentru orchestra de mandoline iar pentru cor alte lucrări.

Vizitînd meleagurile patriei noastre, compozitorii au cunoscut minunatele realizări ale oamenilor muncii ca și trăsăturile spirituale noi, ce caracterizează pe muncitori și țărani. Ei au avut prilejul să constate că trăind mai mult în mijlocul acestora, ajung să cunoască direct viața, profundele transformări apărute în conștiința oamenilor și care vor constitui în lucrările lor un izvor de inspirație. Această convietuire ne-a convins și mai mult de necesitatea prezenței noastre în mijlocul imensului șantier care a cuprins azi orașul și satul.

O altă preocupare care a stat în atenția compozitorilor noștri cu prilejul vizitelor lor, în centrele de raioane sau în comune a fost de a cunoaște modul în care se predă muzica în școli. S-a observat că în unele cazuri persistă metoda predării didacticiste a muzicii, procedee și metode învechite, simpliste, rezultatele fiind și ele pe măsura acestor metode. Majoritatea compozitorilor noștri fiind și cadre didactice cu o bogată experiență în domeniul pedagogiei muzicale, au sesizat situația reală de pe teren și au intervenit prin observații și îndrumări, prin discuții critice în probleme teoretice și practice legate de predarea muzicii în școală.

Înscriind în planul ei de activitate dezvoltarea legăturilor membrilor cu masele, Filiala din Cluj a Uniunii compozitorilor, în colaborare cu Comitetul regional de cultură și Artă, cu Casa Regională a creației populare a întreprins și alte măsuri menite să ducă la o colaborare mai intensă cu mișcarea culturală de mase. Participarea în juriile concursurilor pentru formațiile de amatori, sprijinirea și îndrumarea periodică a acestor formații, invitarea la cenaclele filialei a instructorilor de formații, constituie acțiuni care pot contribui la întărirea legăturilor dintre mase și creatori. Munca pe teren, vizitele regulate ale compozitorilor în mijlocul celor mai largi mase — așa cum a demonstrat-o experiența de pînă acum — au ca rezultat impulsionarea activității căminelor culturale din regiune, a Caselor raionale de cultură.

În activitatea de dezvoltare a educației estetice a maselor, muzicienilor le revine datoria de a nu precupeți nici un efort, de a lărgi și adînci toate mijloacele pentru strîngerea legăturilor dintre creație și masele largi. Este necesară apropierea și mai mare de realitățile în continuă dezvoltare, de omul nou, de avîntul revoluționar al poporului, legătura cu masele constituind un minunat stimulent pentru îmbogățirea tematicii de inspirație a creației muzicale.

Mișcarea artistică de amatori

În trecut, în Cluj, au existat cîteva formații artistice de amatori, care au activat datorită sprijinului și entuziasmului muzicienilor legați de popor ce se străduiau să ducă flacăra culturii în rîndurile maselor largi.

După Eliberare în urma transformărilor revoluționare ce i-au urmat, cultura devenind o problemă de stat, mișcarea artistică de amatori a căpătat o amploare considerabilă și totodată ea a fost îndreptată spre un țel nou superior, acela de a contribui la opera de desăvîrșire a construcției socialismului. În Cluj s-au înființat numeroase formații artistice de amatori — muzicale, teatrale, coregrafice. Aceste formații grupează mii de oameni ai muncii, de toate vîrstele și profesiunile, însuflețiți de dragostea cultivării artei.

Printre corurile care desfășoară în prezent o largă activitate sînt corul Direcției Regionale C.F.R. (dirijor: Mircea Breazu), care a fost premiat de mai multe ori la faza finală a concursurilor artistice de amatori, corul Sfatului Popular Regional (dirijor : Boris Popovici), corul Uzinelor de pielărie și încălțăminte (dirijor : Alexandru Cîmpeanu), corul uzinei „Carbochim" (dirijor : Emil Dragea) corul „Fabricii de porțelan" (dirijor : Liviu Toma), corul sindicatului „Învățămînt" (dirijor : Tr. Felea, T. Coste, M. Guttman). Trebuie de asemenea evidențiate corul „Universității Babeș Bolyai" (dirijor : Traian Felea) și corul „Casei de cultură a studenților" (dirijor : Gheorghe Merișescu), de un nivel superior, iar dintre corurile școlilor medii corul „Casei pionierilor" (dirijor : Silvia Capătă).

La etapa I a Concursului al VII-lea (în anul 1963) s-au afirmat cîteva coruri care — bine închegate, cu un repertoriu just orientat și interpretare de calitate — au constituit o adevărată surpriză, de exemplu : corul „Băncii R. P. R." (dirijor : funcționarul Traian Nemeș), corul bărbătesc al cooperativei „Solidaritatea" (dirijor : Mihai Guttman), care a interpretat dificile piese cu o măiestrie rar întîlnită la formațiile de amatori, corul căminului cultural din Cojocna, localitate aparținînd de orașul Cluj (dirijor : Virgil Medan).

Institutul medico-farmaceutic posedă o valoroasă orchestră de coarde, cu o tradiție de două decenii (a fost înființată în cadrul Universității de către compozitorul Liviu Comes). În anii din urmă, această orchestră (dirijor : Kurt Mild), completată cu elemente din corul Operei, a prezentat — pe lîngă piese concertante instrumentale — Kaffee-Kantate de J. S. Bach și operele La serva padrona de G. B. Pergolesi, Dido și Aeneas de Purcell și Pimpinone de G. Ph. Telemann, ceea ce merită desigur o evidențiere.

Uzinele de pielărie și încălțăminte posedă o orchestră semisimfonică (dirijor : Sandor Zattler) cu frumoase realizări (a fost premiată la faza finală a unor concursuri) și cu un bogat palmares.

Orchestrele de muzică ușoară sînt numeroase, unele atingînd un nivel remarcabil. Dintre toate, se detașează orchestra Casei de Cultură a studenților (dirijor : Gabriel Mărgărint), care poate servi drept model celorlalte formații locale ; această orchestră a dat concerte în numeroase localități din țară și a fost premiată la diferite concursuri studențești. Merită de asemeni amintite orchestrele Cooperativei „Deservirea" și „C.F.R. — Întreținere".

Întrucît orchestrele de muzică ușoară sînt foarte agreiate de către oamenii muncii și nelipsite de la diferite spectacole și ocazii distractive, ele au o influență de netăgăduit asupra auditorului. De aceea este de dorit ca ele să fie urmărite de aproape, nu numai din punct de vedere al perfecționării tehnicii instrumentale și al interpretării, ci mai ales în ce privește alegerea repertoriului.

Dintre numeroasele formații de muzică populară remarcăm orchestrele Stației C.F.R. a Cooperativei „Higiena" și a Căminului Cultural din Cojocna-Băi, a Universității „Babeș Bolyai" (instructor : Ioan R. Nicola) și a Casei de cultură a studenților (instructor : Traian Mîrza).

Învățămîntul

Învățămîntul muzical, factor important al dezvoltării diferitelor sectoare ale vieții noastre muzicale, cunoaște, în anii de după Eliberare și în străvechiul oraș cultural Cluj o înflorire fără precedent. Grădinița muzicală, Școala elementară și medie de muzică, facultatea de muzică din cadrul Institutului Pedagogic de trei ani, Conservatorul „Gheorghe Dima", toate aceste instituții de învățămînt, întemeindu-și conținutul pe concepția marxist-leninistă despre artă, se disting prin strînsa legătură cu viața și cu practica muzicală. Grădinița muzicală în cel de-al treilea an de funcționare, cuprinde elevi selecționați din „grupele mari" de la grădinițele din oraș și are drept scop pregătirea pe timp de un an a celor mai bune elemente pentru examenul de admitere în clasa I-a a școlii de muzică. Este demn de menționat aportul celor trei cadre didactice care și-au asumat această sarcină : Ana Fărcășanu, Maria Socol, Szabo Clara.

Înființată în anul 1949, Școala elementară și medie de muzică a avut pînă în anul 1959 profil de Școală tehnică menită a pregăti elementele necesare conservatoarelor sau formațiilor artistice din țară. În prezent ea numără peste 760 de elevi (aproape de două ori mai mult decît în 1958).

Un aspect meritoriu al activității școlii de muzică din Cluj îl reprezintă concertele trimestriale ale formațiilor corale și instrumentale, sub conducerea profesorului și dirijorului Mihail Guttman. Ele constituie manifestări revelatoare asupra seriozității cu care tinerii discipoli se străduiesc să-și însușească arta muzicală. Dintre manifestările de acest gen care au avut loc în ultimii ani, amintim pe cele dedicate creației unor compozitori contemporani față de care micii muzicieni se dovedesc surprinzător de receptivi : *Concert festiv Sigismund Toduță :* Divertisment pentru orchestră de coarde, 14 coruri pentru voci femenine, Cîntec de pionieri și Imnul păcii pentru cor și orchestră ; *Concert Sabin Drăgoi :* Divertisment rustic, Uvertura Horia, Două dansuri pentru orchestră și Coruri pentru copii, *Concert Prokofiev :* Lebăda albă pentru cor de fete, Zi de vară și Tabăra de iarnă pentru cor de copii; *Concert Bartók:* 27 coruri pentru voci femenine; *Concert Paul Hindemith :* Opt piese pentru orchestră de coarde, Concert pentru suflători, harpă și orchestră; *Muzică de compozitori clujeni :* piese corale de Sigismund Toduță, Max Eisicovits, Jodál Gabor, Cornel Țăranu, Vasile Herman, Molnar Tiberiu ; *Concert de muzică de cameră romînească :* lucrări de Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Doru Popovici, Mircea Istrate, Liviu Glodeanu, Andrei Porfetye ; *Muzică corală de compozitori romîni contemporani :* coruri de Doru Popovici, Ștefan Niculescu, Mircea Istrate, Terenyi Alexandru.

Acuratețea intonației, sensibilitatea nuanțărilor, logica frazărilor, buna dozare a sonorității și mai ales o emoție artistică izvorîtă din respectul față de muzică, din mîndria legitimă de a cînta în colectiv, sînt calitățile prin care coriștii și instrumentiștii școlii de muzică din Cluj izbutesc să redea bogatul conținut emoțional al acestor piese, dintre care multe ridică probleme dificile de interpretare.

Alături de secția pedagogică a Conservatorului „Gheorghe Dima", facultatea de muzică din cadrul Institutului Pedagogic de 3 ani din Cluj, înființată în toamna anului 1961, înregistrează succese în munca de pregătire a cadrelor didactice. Anul acesta va porni de pe băncile acestei facultăți prima promoție de absolvenți — aproximativ 30 de tineri profesori — entuziastă, dornică să transmită elevilor școlilor elementare și medii din satele noastre dragostea față de muzică. Printre măsurile luate de cele două catedre Teorie și Canto-instrumente ale facultății, în scopul unei cît mai fructuoase desfășurări a procesului de învățămînt, în afara orelor de curs și seminar, sînt demne de menționat organizarea lunară a unor audiții muzicale precedate de conferințe explicative (ca de exemplu : „Pagini alese din muzica simfonică contemporană", „George Enescu compozitor și interpret", „Fr. Chopin", „Concerte instrumentale de mare popularitate", „Școala muzicală națională rusă", „Marile epoci ale muzicii" etc.), a producțiilor interne în vederea stimulării exigenței studenților în pregătirea diferitelor piese vocale și instrumentale, a întîlnirilor cu muzicieni ai orașului Cluj (violonistul Ștefan Ruha, pianistul Gheorghe Halmoș, flautistul Dumitru Pop, au prezentat cu acest prilej recitale), vizionarea în grup a spectacolelor de operă și audierea concertelor educative ale Filarmonicii de Stat, a unor concursuri profesionale între cele două grupe ale aceluiași an de studiu la disciplinele Istoria muzicii, Teorie-solfegii etc.

Studenții Facultății de muzică a Institutului Pedagogic din Cluj activează în timpul liber în formații muzicale ca : orchestra semisimfonică, taraf și orchestră de muzică ușoară, instruite în mod voluntar de lectorii Arion Cornel și Marius Cuteanu.

Corul și orchestra semisimfonică a facultății s-au bucurat de un binemeritat succes cu prilejul unor concerte publice prezentate la Casa de Cultură a studenților din Cluj sau în satele regiunii.

În cadrul învățămîntului muzical din Cluj, un loc deosebit îl ocupă Conservatorul „Gheorghe Dima". Purtînd numele unuia din animatorii muzicii romînești din sec. XIX și începutul secolului XX, fondator al primului conservator de stat în centrul ardelean, conservatorul clujan împlinește multiple funcțiuni în viață muzicală a țării. Organizat pe profilul a două facultăți Canto-Instrumente și Studii Teoretice (compoziție, dirijat, pedagogie) institutul desfășoară o aprofundată muncă pedagogică de nivel universitar.

Cadrele pe care le-a format în ultimele două decenii, s-au integrat în instituțiile muzicale locale sau din diversele centre, la Iași sau București, Craiova sau Galați. Muzicieni de renume republican sau internațional, laureații unor concursuri internaționale Ștefan Ruha și Cornel Fănățeanu sînt absolvenți ai conservatorului clujan, maeștri, artiști și profesori emeriți ca S. Toduță, A. Ciolan, Gh. Halmoș se numără printre cadrele didactice.

Pentru instituțiile muzicale ale orașului Cluj, Conservatorul „Gheorghe Dima" este o adevărată pepinieră de tinere talente, formate la un real nivel superior. Cele două opere, filarmonica de stat, cele două școli elementare și medii de muzică, școala populară de artă, filiala Uniunii compozitorilor beneficiază, an de an, de promoțiile succesive de interpreți, creatori sau profesori, care vin să îmbogățească profilul vieții muzicale locale.

Filarmonica din Cluj se impune ca una din cele mai tinere orchestre ale țării, nu numai ca vechime (înființată în 1955), ci și ca vîrstă a orchestranților, în majoritatea lor absolvenți ai conservatorului clujan. Formați în cadrul orchestrei simfonice a conservatorului sub conducerea lui A. Ciolan, ei vin în Filarmonică cu un orizont profesional, cu o reală receptivitate în înțelegerea problemelor profesionale, factori care asigură maturizarea orchestrei clujene.

Ansamblurile vocale sau instrumentale ale conservatorului reprezintă un mijloc pedagogic de primă importanță, și în același timp, ieșind pe estrada de concert, ele îmbogățesc viața muzicală a orașului. O orchestră simfonică și una de cameră, ansamblurile corale, de cameră, sînt formațiile conservatorului.

Urmărind un principal scop educativ, concertele cultivă un repertoriu în care un loc de seamă îl ocupă muzica țării noastre. Concertele conservatorului dedicate epocilor trecute au prezentat publicului operele lăutistului brașovean din sec. XVI Valentin Graeff Bakfark, în transcripția lui S. Toduță, ca și melodii din sec. XVII și XVIII notate de I. Caioni și Fr. J. Sulzer, în transcripția lui Max Eisikovits, pentru ca sec. XIX să fie prezentat în aceste concerte prin opere de Gh. Dima, Farkas Ödön, foști directori ai conservatorului clujan, Iacob Mureșianu, L. Domide sau R. Lassel. Biblioteca conservatorului clujan mai cuprinde încă o serie de manuscrise și tipărituri muzicale din sec. XIX, care urmează a fi prezentate publicului, atît prin interpretarea lor cît și prin studiul bibliografic-muzicologic.

Ansamblurile conservatorului au interpretat „Phoebus și Pan" de J. S. Bach, „Acis și Galatheea" de G. Fr. Haendel, „Orfeu" de Gluck, urmînd a se prezenta în această stagiune „Samson" de Haendel, lucrări completate cu repertoriul clasic și contemporan romînesc coral-simfonic : Mama lui Ștefan cel Mare de Gh. Dima, Mănăstirea Argeșului de Iacob Mureșianu, Balada steagului de S. Toduță, Prind visele aripi de T. Olah etc. Cele două coruri ale conservatorului au mai inclus lucrări de M. Jora, Gh. Dumitrescu, S. Drăgoi, C. Țăranu, N. Szalay, Jodal Gabor, V. Herman.

Studenții prezintă producții pe clase și specialități, urmate de referate și discuții critice asupra lucrărilor interpretate. Desigur, aceste măsuri menite să ridice nivelul profesional al studenților, se lovesc de unele dificultăți tehnice, dar perseverența profesorilor ca și rîvna studenților vor asigura un real progres în acest sector al procesului de învățămînt.

În fine, pe plan științific, studenții sînt antrenați în cercuri organizate pe specialități : Istoria muzicii, Folclor, Pedagogie, Interpretare etc. Prin ședințe de referate și comunicări studenții dezbat teme strîns legate de cele mai importante probleme profesionale. Cercul de folclor a făcut în anii 1960—1962 deplasări de cîte 30 zile în regiunea Cluj, în scopul culegerilor folclorice și al cunoașterii cît mai întemeiate a noii arte populare. Cercul de istorie a muzicii dezbate probleme ale muzicii romînești și universale ca Elemente populare în arta lui G. Enescu, Limbajul modal în muzica lui Debussy, Viața muzicală clujană de la eliberare și pînă astăzi, Locul lui D. Șostakovici în simfonismul european, Revistele muzicale din țara noastră înainte de eliberare (Muza romînă, Muzica, Zenei szemle etc.)

Cercurile de interpretare și Pedagogie au dezvoltat probleme ca Pronunția la pian, Premise ale interpretării creației pianistice a lui Bach sau Rolul respirației în cînt — (cercul de interpretare), Predarea teoriei muzicale în școlile medii, Predarea istoriei muzicii în cl. X-a a școlii medii (cercul de Pedagogie). În conducerea și îndrumarea acestor cercuri au activat cadre didactice ca Traian Mîrza și Ileana Szenik (folclor), R. Ghircoiașiu, Gh. Merișescu, A. Benkö, (istoria muzicii), E. Herțegh (interpretare) și A. Markos (pedagogie).

De curînd în Editura Didactică și Pedagogică a apărut Cursul de folclor muzical întocmit de Ioan R. Nicola, Ileana Szenik și Traian Mîrza, valorificînd experiența profesorilor conservatorului clujan în acest domeniu.

Opera

Tradiția de operă clujeană se numără printre cele mai vechi din țara noastră. Acum 45 de ani, prestigiosul cîntăreț și pedagog Dimitrie Popovici-Bayreuth, a reușit să concentreze în jurul Operei romîne un mănunchi de cîntăreți valoroși, animați de un sincer entuziasm pentru teatrul liric romînesc. De-a lungul anilor, pe scena clujeană au evoluat artiști de seamă, dintre care nu puțini au fost cei ce se bucurau de o faimă mondială : Traian Grozăvescu, Mimi Nestorescu, Lya Pop, Aca de Barbu, Tomel Spătaru, Jean Athanasiu, iar în anii mai recenți Ana Rozsa Vasiliu, Petre Ștefănescu-Goangă și alții. În anii culturii socialiste această instituție a pășit pe un drum mereu ascendent, împlinindu-și cu forță crescîndă importantul său rol artistic-educativ.

În Cluj, în afara Operei romîne, activează Opera maghiară de stat — creație a regimului democrat-popular, înființată în anul 1948. Recent, Opera ma-

ghiară a sărbătorit 15 ani de existență, ceea ce a constituit un prilej de trecere în revistă a rezultatelor obținute în acest răstimp.

De la primul spectacol prezentat la 25 mai 1920 — Aida —, repertoriul liric clujean s-a îmbogățit treptat cu un mare număr de lucrări de operă, operetă și balet. Astăzi, repertoriul celor două Opere atinge impresionanta cifră de peste 200 de titluri. Evident, nu toate acestea mai figurează astăzi pe afișele celor două instituții, deși rularea lor curentă în proporție de aproape 50% constituie o realizare de prim ordin. Merită relevat că în ce privește repertoriul compozitorilor italieni, alături de opere de largă popularitate ca Aida, Traviata, Rigoletto, Othello, Bărbierul din Sevilla, Lucia de Lammermoor, Boema, Tosca etc. figurează și spectacole ca Don Carlos și Falstaff de Verdi, Turandot de Puccini și Cei patru bădărani de Wolff-Ferrari, grăitoare pentru spiritul de inițiativă al colectivelor clujene în ce privește lărgirea repertoriului uzual. Același spirit de inițiativă îl vădește și existența pe afișe a unor opere care pun probleme specifice de interpretare cum sînt Don Giovanni de Mozart, Fidelio de Beethoven, Vasul fantomă, Tannhäuser și Lohengrin de Wagner, Boris Godunov de Musorgski, Aleko de Rahmaninov, Bánk-Bán și Hunyadi László de Erkel.

O atenție deosebită este acordată creației contemporane ilustrată prin operele Vîltoarea de Suchon, Tînăra gardă de Meitus, Femeia îndărătnică de Șebalin, Logodnă la mănăstire de Prokofiev, Háry János de Kodály, baletele Cenușăreasa și Romeo și Julietta de Prokofiev, Fîntîna din Bahcisarai de Asafiev, În calea trăznetului de Karaev, Prințul cioplit din lemn de Bartók, Spartacus de Haciaturian.

În ce privește promovarea creației romînești, Operele din Cluj dovedesc o preocupare lăudabilă, fie că este vorba de lucrări mai vechi ca Năpasta de Sabin Drăgoi, Alexandru Lăpușneanu și Capra cu trei iezi de Al. Zirra, fie de opere cu teme contemporane, aparținînd unor compozitori clujeni ca Tudor Jarda (Neamul Șoimărești lor și Pădurea vulturilor) sau Max Eisikovits (Fîntîna cu bucluc), scrise în anii din urmă. Dintre creațiile romînești în domeniul operetei găsim lucrări reprezentative ca : Lăsați-mă să cînt și Lysistrata de Gherase Dendrino, Ana Lugojana de Filaret Barbu iar dintre balete : La piață de Mihail Jora, Nunta în Carpați de Paul Constantinescu, Priculiciul de Zeno Vancea, Călin de Alfred Mendelsohn.

Încercînd să conchidem în privința profilului repertoriului, se impune constatarea că există la Operele din Cluj o tendință pozitivă de promovare a noului, datorită căreia au ajuns să fie reprezentate opere neabordate de alte instituții similare din țară. Este drept că nu întotdeauna aceste spectacole provin din ultimele 1—2 stagiuni, ci din perioade anterioare acestora. Ne referim la opere ca Tannhäuser, Lohengrin, Vîltoarea, Cei patru bădărani, reprezentative pentru această orientare, care nu fac parte dintre premierele ultimilor ani.

Cercetînd proiectele de perspectivă ale colectivelor clujene găsim indicii că această bună tradiție va fi reluată deopotrivă pe planul creației autohtone (Pădurea vulturilor într-o nouă versiune, De la Matei cetire de I. Nonna Otescu în redactarea lui Aurel Stroe, Pană Lesnea Rusalim de Paul Constantinescu — refacere scenică) și universale (Cosi fan tutte de Mozart, Samson și Dalila de Saint-Saëns).

Analizînd repertoriul de balete, se constată că pe lîngă lucrările lui Mihail Jora, Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn stagiunile viitoare vor deschide calea spre reprezentarea și a altor balete romînești, cum este Întoarcere din adîncuri de Mihail Jora (de ce nu și a unor creații viitoare aparținînd compozitorilor clujeni, care ar trebui stimulați în această direcție ?).

Cît privește genul de operetă, el este ilustrat prin lucrări variate, de la clasicele Liliacul, Voevodul țiganilor, Văduva veselă, Silvia, Prințesa circului, pînă la creațiile romînești arătate, creații sovietice (Vînt de libertate) și la popularul „singspiel" al compozitorului maghiar Pongrácz, János Vitez.

Dacă varietatea de repertoriu este condiționată în bună măsură de coexistența în același oraș a celor două teatre lirice, împrejurarea favorizează și colaborarea acestora pe linia organizării în comun a unor spectacole folosind soliști sau compartimente întregi provenite de la una sau cealaltă dintre cele două instituții (operele Aida, Turandot, baletul Romeo și Julietta etc.).

Diversitatea și bogăția repertoriului instituțiilor duc fără îndoială la concluzia existenței unui personal artistic corespunzător atît din punct de vedere numeric, cît și calitativ. La pupitru funcționează maeștri cu o bogată experiență ca Eugen Lazăr, Anatol Chisadji, Rónai Anton, Alexandru Taban, Wilhelm Demian, Leontin Anca, alături de care se ridică, vădind frumoase perspective în dezvoltare, tinerii Petru Sbîrcea și Hary Béla. Eugen Lazăr ne este cunoscut ca un dirijor cu însușiri specifice genului de operă : gestică precisă, plastică, ușor de urmărit de întregul ansamblu orchestral și vocal, cunoaștere a unui mare repertoriu. Calități asemănătoare, cărora li se adaugă însă și o preocupare activă pentru reliefarea detaliilor expresive și a subtilităților partiturii — ca urmare, credem, și a unei mai susținute activități în domeniul dirijatului simfonic — vădește Anatol Chisadji.

Rónai Anton este un maestru cu îndelungată experiență, a cărui autoritate se răsfrînge asupra calității muzicale a numeroase spectacole. La pupitru el urmărește cu consecvență reliefarea nuanțată a textului partiturii, deopotrivă în ce privește partida vocală cît și pe cea instrumentală. Demian Wilhelm, dirijor și compozitor cu realizări meritorii, își aduce la rîndul său contribuția unei mari experiențe la reușita muzicală a spectacolelor.

Alexandru Taban știe să transmită colectivului artistic siguranța pe care a dobîndit-o pe parcursul unei îndelungi activități, deși nu arareori se ivește în interpretările sale pericolul alunecării în rutină.

În ce privește compartimentul regiei, Ilie Balea și A. I. Arbore au demonstrat în repetate rînduri că dispun de măiestrie profesională și de orizont artistic, capabile să asigure spectacole de un nivel regizoral remarcabil (de exemplu : Vîltoarea, regizor Balea, Cei patru bădărani regizor Arbore, ambele mult apreciate de publicul clujean, ca și de cel bucureștean, în fața căruia au fost prezentate cu prilejul turneului întreprins în anul 1960).

Latura regizorală a spectacolelor operei maghiare este asigurată, de îndelungă vreme, de către Szinberger Alexandru, directorul instituției. Szimberger a

Stela Simonetti și Ion Budoiu în opera „Alexandru Lăpușneanu" de Al. Zirra

Ion Budoiu în „Neamul Soimăreștilor"

Scenă din „Neamul Șoimăreștilor" de Tudor Jarda

Scenă din „Năpasta" de Sabin Drăgoi

Scenă din opera „Fidelio“ de Beethoven

← Al. Racolţea, Livia Lisseanu, Nicolina Mirea şi Aurel Almaş în „Răpirea din Serai“ de Mozart

↑

← Filarmonica din Cluj, dirijorul Antonin Ciolan şi violonistul Ştefan Ruha în mijlocul oamenilor muncii

realizat în decursul anilor un număr de spectacole de ținută artistică, printre care se relevă Turandot, Don Carlos etc. Ceea ce apare caracteristic pentru stilul său, este coordonarea permanentă a desfășurării scenice cu cerințele muzicii, finisajul regizoral al spectacolului pînă în cele mai mici amănunte de mișcare, gest, mimică, efect de lumină. O evidențiere specială comportă și modul de a trata masele în scenă, ce urmărește deopotrivă realizarea unității și omogenității ansamblului, ca și individualizarea fiecărui component al acestuia.

Scenografii vădesc o vizibilă tendință de perfecționare a stilului lor. Faptul este cu deosebire evident pentru oricine are prilejul să asiste la diverse spectacole realizate de același scenograf de-a lungul anilor. De la Esmeralda și Tannhäuser la Cei patru bădărani și Don Juan, Silviu Bogdan a parcurs o evoluție clară, ridicîndu-se de-asupra banalității, a sărăciei de idei, a tendinței de reproducere fotografică a realității, ce caracterizau decorurile celor dintîi, pentru a ajunge la o viziune îndrăzneață, plină de fantezie. Decorurile la Don Carlos — pentru a cita un exemplu — impresionează prin măreție și simplitate, prin îmbinarea armonioasă și adeseori surprinzătoare a culorilor. O cale asemănătoare au parcurs Valer Vasilescu, Gheorghe Codrea și Mihai Nemeș, din ale căror realizări pot fi evidențiate — pentru primul — Vîltoarea și Femeia îndărătnică, pentru cel de-al doilea Capra cu trei iezi și Tosca, iar pentru al treilea Răpirea din Serai, deși rămîne greu de înțeles faptul că același Gheorghe Codrea semnează și decorurile, refăcute în stagiunea 1960/1961 ale Cavalleriei rusticane, simpliste, sărăcăcioase, dînd impresia de a fi fost realizate în mare grabă.

Arta lirică clujeană a beneficiat, în trecut ca și în prezent, de un corp solistic de prim rang, alcătuit din cîntăreți de necontestată valoare. Pentru unii din ei, cariera lor artistică s-a desfășurat în întregime în cadrul instituției ; alții și-au continuat activitatea — după un stagiu mai mult sau mai puțin îndelungat pe scena clujeană — la Teatrul de operă și balet din capitală, sau la alte Opere din țară, numărîndu-se printre artiștii noștri de frunte. Se știe astfel că, în afară de Petre Ștefănescu-Goangă, au mai activat la Cluj Nicu Apostolescu, Ionel Tudoran, Mihail Arnăutu, Ion Dacian, Octav Enigărescu, David Ohanesian, Ioan Hvorov și, dintre membrii mai recenți ai scenei lirice bucureștene, Ion Piso, Cornel Fînățeanu și Ion Buzea.

În prezent, colectivul de soliști cuprinde o seamă de cîntăreți cu un trecut bogat, apreciați deopotrivă în țara noastră, ca și pe diverse scene din străinătate, pe care au fost invitați să-și dea concursul. Sopranele Lya Hubic, Stella Simonetti, Lucia Stănescu, Elena Vătafu. Trenka Eva, Livia Lisseanu, Puni Júlia, Albert Annamária, Vancea Elisabeta, mezzo-sopranele Ecaterina Vîlcovici și László Eva, tenorii Teodor Carabiberi, Ottrók Francisc, Teodor Anastasiu, Horváth László, Gáspár István, Alexandru Racolța, baritonii Constantin Ursulescu, Marian Pantazi, Sass László și Vida Viktor bașii Traian Popescu, Gheorghe Busuioc, Szanati József, Emil Mureșan și alții constituie cadre de bază solicitate multilateral în repertoriul atît de bogat al instituțiilor. Creațiile lor s-au ridicat adeseori la un nivel artistic înalt, așa cum au dovedit spectacole ca : Don Giovanni, Lohengrin, Cei patru bădărani, Vîltoarea, Femeia îndărătnică etc.

Alături de toți acești soliști de prestigiu s-au afirmat în anii din urmă o serie de elemente tinere talentate printre care sopranele Niculina Mirea, Mireille Constantinescu și Mariana Stoica, Vonica Lucia, Thúry Erszébet și Goia Maria, mezzo-soprana Margareta Rădulescu, tenorii Vasile Sildan, Szilágy Ferenc și Varga László, baritonii Mugur Bogdan, Vasile Bărbieru, Meszter Jósef și Veress László, bașii Ion Iercoșan și Matyas Jenö etc. Promovați cu curaj în roluri de răspundere, aceștia au dovedit că merită încrederea acordată, realizînd în numeroase spectacole creații de frumoasă ținută.

În cadrul spectacolelor de balet și al momentelor coregrafice din opere se relevă un mănunchi de balerini înzestrați cu o bună pregătire tehnică, care depun zilnic, sub îndrumarea competentă a maeștrilor de balet Gabriela Taub Darvaș, Domby Imre și Szaboray Zóltán o muncă de perfecționare a măiestriei. Este de remarcat spiritul de disciplină și conștiinciozitate cu care activează acest compartiment din sînul căruia se remarcă balerinii : Larissa Șorban, Eva Maksay, Eugenia Popovici-Baciu, Vasile Căpușeanu, Ion Fărcaș, Francisc Zsigmond etc.

Corurile Operelor, aflate sub conducerea lui Kurt Mild și Debreczeni Carol, constituie colective de bază, cu o participare artistică eficientă la reușita spectacolelor și totodată o adevărată pepinieră de soliști vocali. Audițiile periodice organizate în cadrul corului permit depistarea elementelor talentate, cu perspectiva trecerii în roluri solistice, pe lîngă faptul că acestea reprezintă un permanent stimulent pentru întregul ansamblu coral.

În ce privește compartimentul orchestră, este de subliniat omogenitatea, calitatea sonorității sale, la care se adaugă spiritul de seriozitate care însuflețește pe membrii ei atît în procesul pregătirii lucrărilor, cît și în timpul spectacolului. Numeroși instrumentiști care activează de îndelungă vreme în cadrul formației Operei de Stat, cum sînt : violistul Iuliu Lebădă, violonistul Vasile Boar, contrabasistul Ion Jurcă, violoncelista Mariana Iarosevici, timpanistul Ion Repta, trombonistul Ioan Boroș sau harpista Maria Lazăr Kiss au statornicit în acest sens o adevărată tradiție, căreia i s-au integrat și elementele mai tinere în frunte cu fagotistul Gheorghe Kovacs, clarinetistul Grigore Biro, oboistul Iuliu Lazăr etc. În general se poate aprecia că în cadrul colectivelor de operă clujene se manifestă tendința pozitivă de menținere a calității spectacolelor pe cît posibil la nivelul premierei. Rezultatul este că spectacolele prezintă din punct de vedere muzical și actoricesc o ținută autentic artistică, lucru care nu se poate afirma în egală măsură despre unele decoruri, al căror aspect trădează subaprecierea importanței acestui element al spectacolului. Factor educativ de primă importanță, Operele de Stat nu se adresează numai publicului obișnuit al scenei lirice, ci își extind raza de activitate preocupîndu-se cu seriozitate de formarea publicului lor de mîine. Merită a fi evidențiată în această privință legătura permanentă stabilită cu tineretul școlar și universitar folosind mijloace din cele mai variate : abonamente pe cicluri de opere, selecționate după criterii educative, audiții de opere romînești pe benzi, organizate la școlile medii în cadrul orelor

de muzică și urmate de vizionarea spectacolelor respective la sediu, lungi turnee prin regiune etc.

În anii din urmă Operele au intensificat de asemenea activitatea de deplasări în afara Clujului, prezentînd în orașe și sate din regiune și chiar din afara regiunii, spectacole integrale, concerte și recitaluri vocale și de balet. Astfel numai în cursul stagiunii trecute colective ale Operelor s-au deplasat în 40 de localități.

Cîteva cuvinte asupra programelor de sală. Aspectul acestora dovedește, la prima impresie, o lipsă de consecvență : alături de programe aspectuoase, tipărite pe hîrtie cretată, cu reproduceri variate, uneori cuprinzînd chiar textul integral al libretului (Tannhäuser), altele, în formă de fascicolă netăiată, sărace sau lipsite de reproduceri, par „expediate" (Cenușăreasa).

În ceea ce privește conținutul, se dovedește dimpotrivă, că secretariatul este preocupat să asigure spectatorului o informare multilaterală privind creația respectivă. Capitole ca : biografii, caracterizări ale creației compozitorului, rubrici întitulate „cuvîntul compozitorului" (la operele originale), „cuvîntul realizatorilor și interpreților spectacolului" și, în fine, subiectul operelor se dovedesc consistente, scrise cu competență și în majoritatea cazurilor într-un stil accesibil. Uneori, ce-i drept, întîlnim în aceste programe și materiale redactate cu oarecare prețiozitate sau trădînd intenția autorilor de a intra în detalii de interpretare (vezi de exemplu „Dialog regizoral" din programul operei Pană-Lesnea Rusalim) prea puțin folositoare ascultătorului în cele din urmă. În general, însă, programele de sală își ating menirea lor informativă și educativă.

Filarmonica

Filarmonica de stat și-a cucerit un binemeritat prestigiu, în ciuda faptului că se numără printre cele mai tinere colective de acest fel din țara noastră. Crearea ei a împlinit o necesitate firească pentru un centru cultural și muzical de importanța Clujului, orchestra, reușind, printr-o activitate constantă, pătrunsă de seriozitate și conștiinciozitate, să determine formarea unui public și în această direcție a muzicii simfonice.

Un merit de seamă în buna desfășurare a activității instituției revine conducătorului artistic, dirijorul Antonin Ciolan, care a depus în toți acești ani o muncă susținută în formarea orchestrei și în ridicarea pregătirii ei profesionale. În același timp, Antonin Ciolan a contribuit și la statornicirea unui repertoriu de bază, permițînd orchestrei să se încadreze în ritmul concertelor săptămînale. În anii din urmă, alături de Antonin Ciolan s-a evidențiat elevul său, tînărul dirijor Emil Simon, care se numără în prezent printre cele mai dotate elemente din tînăra generație de conducători de orchestre din țară. De asemenea, la pupitrul Filarmonicii au evoluat și dirijori ai celor două opere clujene — printre care în special Anatol Chisadji, Wilhelm Demian, Petru Sbîrcea —, dirijorul orchestrei Școlii medii de muzică Mihai Guttman, precum și o seamă de alți șefi de orchestră romîni și străini.

În cadrul orchestrei activează instrumentiști din diverse generații, predominant fiind totuși tineretul. Primul concert-maistru al orchestrei, violonistul Vasile Horvat, se numără printre reprezentanții cei mai talentați ai acestei generații. Pe lîngă Filarmonică activează în calitate de soliști permanenți doi dintre interpreții de frunte ai țării noastre, pianistul Gheorghe Halmoș și violonistului Ștefan Ruha, care se manifestă atît ca soliști în concerte simfonice, cît și prin recitaluri. Repertoriul orchestrei cuprinde, alături de lucrări consacrate ale literaturii universale, un mare număr de creații romînești, care se îmbogățește anual cu noi lucrări, multe din ele prezentate în primă audiție pe țară. Așa de pildă, numai în cursul stagiunii 1962—1963 au fost prezentate zece astfel de prime audiții, pe lîngă alte 15 lucrări romînești, executate pentru prima dată la Cluj și numeroase creații originale de George Enescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Sigismund Toduță, Ion Dumitrescu, Marțian Negrea, Alfred Mendelsohn, Zeno Vancea, Ludovic Feldman, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, Theodor Grigoriu, Alexandru Pașcanu, Doru Popovici, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe etc.

În ce privește repertoriul universal, pe parcursul aceleiași stagiuni s-au prezentat lucrări de Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert, Schumann, Franck, Wagner, R. Strauss, Debussy, Ravel, Hindemith, Honegger, Stravinski etc. Analiza structurii programelor în acest interval de timp ne permite să remarcăm totodată că muzica preclasică a fost pe nedrept neglijată, această perioadă a istoriei muzicii nefiind reprezentată decît printr-un concert de flaut de Pergolese, Sarabandă, Gigă și Badinerie de Corelli, două Concerti grossi de Haendel și un Concert brandemburgic de Bach, ceea ce constituie o îngustare a sferei de stiluri, neconformă cu inițiativa manifestată în direcția promovării muzicii contemporane.

Dacă ne îndreptăm atenția în continuare spre concertele stagiunii 1963—1964, desprindem concluzia că această orientare se afirmă în mod consecvent, neexecutîndu-se din muzica preclasică, pe perioada 1 septembrie 1963—1 martie 1964, decît două concerte de flaut (Vivaldi și — din nou — Pergolese). Stagiunea aceasta este pe de altă parte marcată printr-o mai echilibrată alcătuire a repertoriului de muzică romînească, în cuprinsul căruia întîlnim lucrări oglindind diversitatea stilistică și de genuri a creației noastre contemporane. Inaugurată cu Simfonia a III-a de Enescu, executată cu concursul corului Filarmonicii din București, stagiunea a mai prilejuit executarea unor astfel de lucrări ca : Suita „Nuntă tătărască" de Mihail Jora, Rapsodia a II-a de Marțian Negrea, Simfonia I de Gheorghe Dumitrescu, Simfonietta de Ludovic Feldman, Preludiu festiv de Alfred Mendelsohn, oratoriul Întîmplarea din grădină de Laurențiu Profeta, Simfonia de Adrian Rațiu, Concert pentru orchestră de Doru Popovici, Simfonia de Adalbert Markos, Concert pentru orchestră de coarde de Liviu Glodeanu etc. Și în domeniul muzicii universale, stagiunea 1963/64 a vădit preocuparea pentru promovarea unor valori certe ale muzicii contemporane (Suita Petrică și lupul de Prokofiev, Rapsodia de Bartók, Simfonia Mathis pictorul de Hindemith, Simfonia II și Pastorala de vară de Honegger, Variațiunile de Britten pe o temă de Purcell, Simfonia Antarctica de Vaughan Williams), evident, fără ca o seamă de opere nemuritoare ale muzicii clasice și romantice să fi fost neglijate.

În ce privește criteriile de selecționare a cadrelor dirijorale chemate să susțină activitatea Filarmonicii, este de relevat faptul că, alături de forțele locale și de artiști consacrați din alte centre ale țării, s-au afirmat la pupitrul orchestrei un număr de dirijori tineri talentați, care au găsit aci un teren prielnic pentru realizarea unor concerte de ținută. Limitîndu-ne la stagiunea 1963—1964, constatăm astfel că au deținut conducerea muzicală a simfonicelor dirijorii Remus Georgescu (Tg. Mureș), Paul Popescu (București), Jan Hugo Huss (Arad), Alexandru Șumski (București).

Ca soliști ai concertelor sînt programați artiști de frunte ai țării noastre, ca și oaspeți de peste hotare. Adeseori se întîlnesc pe afișele concertelor și nume de soliști tineri — din localitate sau din alte orașe —, care au obținut frumoase succese. Pot fi citați în acest sens pianiștii Nicolae Brînduș, Maria Cristian, Constantin Ionescu-Vovu, Liana Șerbescu, violoniștii Ilarion Ionescu-Galați, Cornelia Bronzetti, Ladislau Kiss — în majoritate din capitală — și tinerii artiști clujeni Gabriel Amiraș, Harald Enghiurliu, Judith Molnar, Vasile Horvat, Petre Lefterescu și alții. Filarmonica din Cluj prilejuiește afirmarea a numeroase talente care se ridică de pe băncile Conservatorului din localitate.

În afara concertelor simfonice săptămînale, Filarmonica organizează și o serie de acțiuni cu caracter cultural — educativ. În această categorie intră în primul rînd transformarea unuia din concertele obișnuite (cel de duminică dimineață) într-o manifestare adresată în special tineretului universitar și școlar. Cei aproape o mie de abonați înscriși pentru a participa la aceste concerte urmăresc cu regularitate programele simfonice, precedate de o expunere privitoare la conținutul pieselor.

Cu un deosebit interes sînt întîmpinate și concertelecții, cu o tematică variată, tratînd subiecte ca: „Muzica laică italiană în secolele XVI și XVII", „Elemente folclorice în creația lui Mozart", „Liedul și aria" etc. În stagiunea 1963—64 s-a inaugurat un ciclu intitulat „Să cunoaștem muzica secolului XX", de o certă utilitate pentru informarea publicului larg asupra valorilor și tendințelor din muzica contemporană. Conferința introductivă, ținută de compozitorul Dumitru Bughici, a aruncat o privire de ansamblu asupra creației muzicale a veacului nostru, pentru ca, în următoarea conferință, compozitorul și muzicologul Ștefan Niculescu să evoce personalitatea lui George Enescu în lumina dezvoltării muzicii românești și a celei universale. Mai sînt de semnalat concertele organizate în întreprinderi, la locul de muncă și în cluburi muncitorești, destinate să contribuie activ la lărgirea publicului obișnuit al concertelor simfonice.

O măsură recentă, inițiată în luna noiembrie 1963, a constituit-o înființarea Cvartetului de coarde al Filarmonicii din Cluj. Alcătuit din Ștefan Ruha — vioara I, Vasile Horvat — vioara II, Vasile Fülöp — violă și Emeric Dula — violoncel, formația și-a început activitatea publică prin participarea la un concert al Filarmonicii bucureștene, urmînd ca, în viitorul apropiat, să se afirme și la Cluj. Avînd în vedere că, în ciuda încercărilor întreprinse în această direcție în alte centre muzicale, nu s-a reușit să se formeze nicăieri un cvartet de coarde permanent, inițiativa Filarmonicii clujene și a tinerilor instrumentiști merită întreaga prețuire a iubitorilor muzicii de cameră.

Secretariatul muzical al instituției (secretar Mihai Guttman) asigură în bune condițiuni munca de pregătire a concertelor. Programele de sală, redactate cu competență și într-un stil curgător de către Cornel Țăranu și Vasile Herman, ajută publicul la înțelegerea conținutului și formei lucrărilor programate. Se constată totuși o anumită inconsecvență privind structura acestor programe: uneori ele sînt ample, alteori extrem de laconice — mergînd pînă la absența totală a analizei —, uneori cuprind exemple de note muzicale, alteori aceste exemple lipsesc, uneori prezentările lucrărilor sînt precedate de un portret cuprinzător al compozitorului, alteori se începe „ex abrupto" cu analiza lucrării.

★

Privirea de ansamblu asupra vieții muzicale clujene vădește multilaterala dezvoltare pe care creația și interpretarea au cunoscut-o în anii puterii populare într-unul din cele mai importante centre culturale ale țării. Această dezvoltare s-a produs atît în suprafață, cît și în adîncime, prin eforturile susținute ale muzicienilor clujeni, în vederea ridicării necontenite a artei muzicale și a formării gustului estetic al maselor. Realizările obținute în vremea din urmă vădesc consecvența cu care s-a urmărit împlinirea acestui obiectiv de seamă al revoluției culturale.

MATERIAL REALIZAT DE:
ROMEO GHIRCOIAȘIU
GHEORGHE MERIȘESCU
IOAN R. NICOLA
RODICA OANĂ POP
EDGAR ELIAN
GHEORGHE FIRCA

NICOLAE RĂDULESCU

Profiluri de creatori
Sabin Drăgoi

Prin activitatea sa dusă de mai bine de 40 de ani, Sabin V. Drăgoi s-a remarcat ca unul dintre creatorii care au contribuit la punerea pietrei de temelie şi mai apoi la creşterea prestigiului şcolii noastre componistice. Ceea ce iese în evidenţă de la bun început în activitatea creatoare a lui Sabin Drăgoi este continuitatea, evoluţia ei neîntreruptă şi armonioasă, manifestată printre altele şi în unitatea stilistică a operei sale. Acest fapt îl legăm nemijlocit de constatarea că în muzica lui Drăgoi nu şi-au făcut niciodată loc tendinţe străine unui organism artistic sănătos. Dezvoltarea sa creatoare se distinge prin aceea că, deşi a început şi a continuat o bună bucată de vreme în condiţiile culturii burgheze dominante, net defavorabilă elementelor artistice progresiste, ea nu s-a lăsat abătută de pe făgaşul realismului. Drăgoi nu a fost vreodată ispitit de căutări şi experimente formaliste, cîndva la modă şi la noi, nu a suferit înrîurirea vătămătoare a modernismului. Garanţia acestei linii creatoare consecvente şi ferme îşi află explicaţia în anumite particularităţi ce au condiţionat formarea şi maturizarea compozitorului şi pe care le vom aminti pe scurt.

Petrecîndu-şi copilăria şi o parte a adolescenţei în satul natal *) Drăgoi a putut cunoaşte şi îndrăgi poporul din care face parte, învăţînd să-i preţuiască cultura milenară. Aceasta a fost o etapă hotărîtoare care a lăsat o amprentă de neşters în sufletul viitorului creator, instituind între el şi folclor o legătură trainică şi indisolubilă, nedezmînţită pînă astăzi. Pe de altă parte, formarea sa a fost favorizată şi de anumiţi factori subiectivi. În rîndul acestora se cuvine citată înclinaţia şi dragostea pentru muzică, moştenită prin filiaţie de la tatăl său, Vasile, talentat cimpoier şi cîntăreţ de strană în clipele de răgaz. Copil fiind, Dragoi a învăţat să cînte la fluier şi a manifestat un interes deosebit pentru muzica populară.

La acest punct de plecare s-au adăugat apoi împrejurările în care şi-a făcut, cu multă caznă datorită lipsei de sprijin material, ucenicia artistică. Încă înainte de a fi trimis pe front în primul război mondial, vine în contact, prin muzica vocală a unor compozitori înaintaşi (C. Porumbescu, G. Musicescu, G. Dima, C. Dimitrescu, Trifon Lugojanu) şi prin corul lui Vidu, pe al cărui conducător îl cunoaşte personal la Lugoj [1]), cu începuturile de tradiţie artistică naţională. Căutînd să-şi lărgească orizontul cunoştinţelor, Drăgoi studiază apoi ca autodidact, creaţia compozitorilor din şcolile naţionale rusă, cehă şi maghiară. Mai tîrziu, cînd graţie unei modeste burse îşi poate desăvîrşi pregătirea de specialitate la Praga, el continuă şi adînceşte studiul operei unor compozitori ca Glinka, Musorgski, Ceaikovski, Rimsky-Korsakov, Smetana, Dvorak, Grieg, căutînd să-şi însuşească spiritul creaţiei acestora. Convingerile sale în necesitatea unei arte realiste, bazată pe cîntecul popular, în necesitatea combaterii formalismului şi cosmopolitismului din arta modernă, i-au fost întărite de vederile sănătoase ale profesorului său Vitézslav Novák, elev al lui Dvorák.

Un alt factor, a cărui însemnătate pentru evoluţia artistică a lui Drăgoi ni se pare capitală, îl constituie activitatea sa folcloristică, mulţumită căreia creatorul profesionist a putut întreţine o legătură permanentă cu izvorul cîntecului popular. Este locul să amintim că, începînd cu anul 1922, Drăgoi a cules mai bine de 2 000 de melodii populare direct de la sursă şi că alături de Brăiloiu şi G. Breazul a militat pentru cercetarea adîncită a folclorului nostru muzical. În acest sens poate fi citată cunoscuta colecţie „303 colinde", publicată în 1931 şi distinsă cu marele premiu „Năsturel" al Academiei Romîne de odinioară. Bazat pe un material cules între 1922—1925 din Banatul de nord-est şi Ardealul de miază-zi, volumul cuprinde un meritoriu studiu introductiv analitic, ce ţinteşte să extragă şi să sistematizeze principalele trăsături muzicale ale speciei de colindă.

La toţi aceşti factori care au concurat la menţinerea lui Drăgoi pe o orbită artistică fermă, s-a adăugat contactul cu oamenii de artă înaintaţi din viaţa noastră culturală, exemplul altor creatori legaţi de popor, care se străduiau să pună bazele unei culturi muzicale romîneşti în deceniul 1920—1930. Formulînd crezul artistic ce avea să stea la temelia întregii sale activităţi ulterioare, Drăgoi scria de la Praga în 1921, în articolul cu caracter programatic întitulat „Asupra muzicii romîneşti" [2]): „Compozitorul romîn trebuie să redea prin muzică aceea ce firea neamului său reprezintă mai caracteristic, mai trainic şi definitiv. Aici este izvorul originalităţii şi personalităţii artistului creator".

Alături de alţi muzicieni înaintaţi, Sabin Drăgoi s-a situat de la început în creaţia sa pe poziţiile

*) Compozitorul s-a născut în comuna Seliştе, Lipova, regiunea Banat, în anul 1894.

1) G. Breazul „Sabin Dragoi. La împlinirea a 60 de ani", „Muzica" an IV nr. 10 octombrie 1954, p. 33—38.

2) „Muzica", an. III, nr. 12 din decembrie 1921, p. 219—222.

realismului. Acest lucru i-a înlesnit, după 23 August, lui şi altora ca el, însuşirea principiilor artei realist socialiste.

Stabilind din capul locului unitatea în esenţă a operei lui Drăgoi, subliniem faptul că ea trebuie concepută în mod evolutiv. Ei îi corespund, sub raport analitic, anumite etape, relativ bine conturate în activitatea sa creatoare. Atrăgînd atenţia asupra caracterului auxiliar al cronologiei, propunem următoarea periodizare a creaţiei compozitorului: a) o etapă iniţială pînă în anul 1922. Predomină acum preocuparea de a-şi însuşi temeinic normele tradiţionale ale muzicii, ca premiză pentru cîştigarea unei măiestrii artistice indispensabile. — b) din anul 1923 (apariţia „Suitei de dansuri poporale" şi a primelor „Miniaturi" pentru pian) pînă imediat după 23 August (mai precis pînă în anul 1946). Stăpîn pe meşteşugul muzicii clasice, Drăgoi încearcă şi reuşeşte cu succes să aplice învăţămintele acesteia la specificul muzicii populare romîneşti, făurindu-şi astfel originalitatea creatoare. Crezul estetic al compozitorului îşi găseşte confirmarea în noile condiţii ale orînduirii democrat populare. Alăturîndu-se efortului artiştilor înaintaţi Drăgoi se află în primele rînduri ale luptei pentru formarea şi consolidarea culturii noi, socialiste, a ţării noastre. Creaţia sa se îmbogăţeşte cu teme actuale şi abordează noi genuri şi forme muzicale.

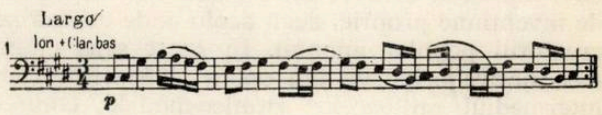
Fără a ne asuma sarcina unei analize cronologice a lucrărilor lui Drăgoi, operaţie care ar depăşi cu mult cadrul restrîns al prezentelor însemnări, vom încerca — pe marginea periodizării de mai sus — să profilăm cîteva particularităţi esenţiale ale dezvoltării compozitorului, în funcţie de viziunea de ansamblu pe care ne-o dă opera sa.

O problemă principală care ne reţine atenţia este explicarea conţinutului noţiunii de originalitate raportată la creatorul analizat, localizarea sursei de provenienţă şi înţelegerea caracterului ei. Admiţînd premiza personalităţii creatoare a lui Drăgoi, declaraţia din „Muzica", citată mai sus, nu poate constitui decît un punct general de plecare, valabil în egală măsură pentru orice artist legat de cultura poporului său. Considerînd că în clarificarea problemei trebuie apelat, de la caz la caz, la acele elemente care disting cel mai pregnant opera unui creator de alta, socotim ca un factor esenţial pentru înţelegerea originalităţii lui Drăgoi, modalitatea concretă de exprimare muzicală, limbajul său artistic.

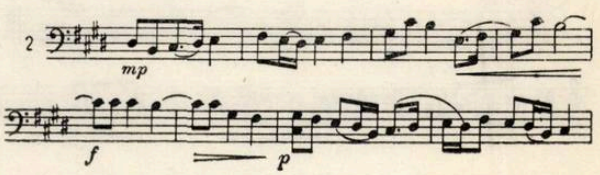
Urmărirea limbajului creator pe care Drăgoi l-a folosit cu predilecţie în decursul activităţii sale componistice ne duce la constatarea că acesta însuşi a evoluat cu timpul, pus fiind de fiecare dată în slujba întruchipării plastice a unui conţinut determinat, concret. Diferitele sale elemente de expresie au evoluat pe parcurs, s-au îmbogăţit şi s-au simplificat, unele şi-au schimbat semnificaţia şi funcţia.

Elementul primordial şi esenţial al muzicii lui Drăgoi îl reprezintă melodia. La Drăgoi melodia, principalul purtător al imaginii muzicale, este plastică, curgătoare, cantabilă, se detaşează întotdeauna cu claritate, şi este uşor de reţinut. Cu excepţia jocurilor instrumentale, ceea ce distinge melodica lui Drăgoi este caracterul ei pregnant vocal, chiar atunci cînd este vorba de o lucrare instrumentală. Fără a-i trece cu vederea capacitatea de cuprindere instrumentală, subliniem la Drăgoi concepţia esenţialmente vocală a gîndirii muzicale. Poate în nici un alt detaliu nu se vede atît de bine legătura compozitorului cu muzica noastră populară unde fluxul melodic joacă un rol primordial.

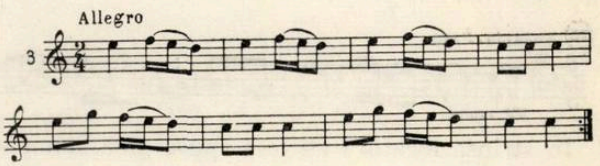
Indeobşte, Drăgoi este cunoscut ca un compozitor care a folosit în largă măsură citatul folcloric. Se poate spune că acesta formează unul dintre elementele principale ale melodicii sale. Ceea ce s-a scos mai puţin în evidenţă este poziţia de pe care compozitorul îşi însuşeşte muzica populara. Dacă uneori el păstrează cu rigurozitate intonaţiile şi dimensiunile cîntecului popular (ca de pilda în „30 colinde alese pentru pian" unde tema, ca un „cantus firmus", este data aşa cum a fost culeasă înaintea fiecărei piese), alteori Drăgoi continuă şi dezvoltă firul melodiei populare. Cunoscuta temă care apare în monologul lui Ion din „Năpasta" este un citat folcloric continuat. Prima parte este colinda nr. 285 din colecţia „303 colinde":



după care urmează o continuare proprie, pe baza elementelor ritmico-melodice precedente:

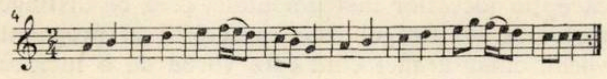


Continuarea prin invenţiune proprie a melodiilor populare este un procedeu de construcţie tematică şi motivică mult utilizat de Drăgoi în opera „Năpasta" [3]), ca şi în alte lucrări. Un exemplu reprezentativ este şi următoarea temă a ultimei părţi („Jocul la cerb") din „Suita de 7 dansuri populare". Melodia autentică de joc:

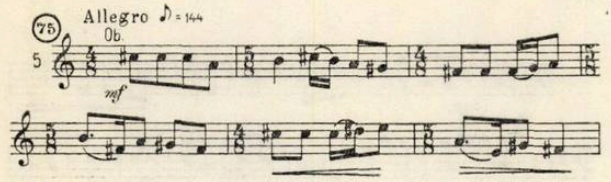


3) A se vedea în acest sens exemplele date de însuşi compozitorul în articolul său „Cum am învăţat şi folosit limba muzicală romînească", Revista de Folclor, an. IV, nr. 3—4/1959, p. 22—33.

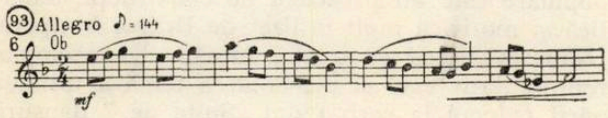
este continuată prin folosirea elementelor ei de micro-structură :



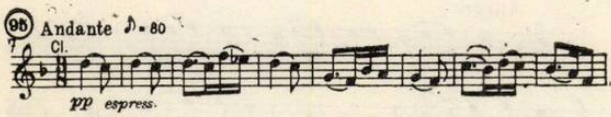
S-ar mai putea aduce desigur şi alte exemple, dar credem că cele date sînt concludente pentru ca să răspundem la problema pe care ne-am propus-o. Prin faptul că are conştiinţa vie a apartenenţei sale la poporul din sînul căruia s-a ridicat, atitudinea lui Drăgoi faţă de folclor este aceea activă, a unui participant la actul de creaţie folclorică. Este neîndoios că Drăgoi, ca om din popor, a crescut ca parte integrantă a unei colectivităţi sociale folclorice. El ilustrează într-un fel cazul creatorului cult provenit dintr-un creator folcloric virtual, aşa cum a fost Coşbuc. Privind muzica populară sub aspectul neîntreruptei sale evoluţii, Drăgoi o tratează în modul cel mai adecvat aplicîndu-i însăşi metoda artistică a poporului, care întregeşte procesul de interpretare prin acela al creaţiei. Drept aceea, Drăgoi se foloseşte de libertatea creatorului popular care suprimă, schimbă şi adaugă în funcţie de imperativul psihologic. Aici stă unul din izvoarele originalităţii sale creatoare. Aşa cum s-a mai remarcat [4]), putem spune că aplicarea procedeelor muzicale populare face ca originalitatea stilistică a compozitorului să se observe uneori mai bine în temele de invenţiune proprie, decît acolo unde citează pe creatorul popular anonim. În acest sens citäm trei motive originale din opera „Năpasta". Prin intermediul mijloacelor ritmico-modale, compozitorul reuşeşte să creeze în ele, rînd pe rînd, atmosfera unui colind :



a unui joc :



a unui cîntec liric :



În strînsă legătură cu cele spuse pînă acum se ridică problema variaţiei şi, implicit, aceea a arhitectonicii în muzica lui Drăgoi. Şi aici constatăm întrucîtva analogii cu procedeele populare. Cu anumite rezerve, ce se referă în primul rînd la creaţiile dramatice şi la alte cîteva lucrări ce adoptă prin definiţie o formă specială (ca „Sonata pentru vioară şi pian" sau „Concertul pentru pian"), se observă în general preferinţa lui Drăgoi pentru un anumit tip de dezvoltare melodică, bazat în special pe repetarea cu variaţii ritmico-armonice. Desigur că, pe o anumită treaptă a dezvoltării şcolii muzicale, predomină reproducerea limitată iar gîndirea simfonică întîmpină dificultăţi obiective. În această privinţă, la Drăgoi şi-a spus cuvîntul în primul rînd tradiţia muzicală pe care a cunoscut-o, educaţia şi experienţa sa proprie. Într-o măsură, slaba afinitate pentru dezvoltarea de tip sonată este şi un reflex al particularităţilor psihoconstituţionale ale compozitorului. Temperamental Drăgoi e un liric cu o dezvoltată sensibilitate poetică, căreia dialectica conflictuală, dramatismul intern, îi sînt mai puţin proprii. De aceasta se leagă evidenta lui predilecţie pentru formele mici. Fie că ne gîndim la piesele pentru pian, fie că avem în vedere cîntecele pentru voce şi pian sau corurile, totul ne îndreptăţeşte să afirmăm că Drăgoi este un maestru al formelor mici în muzica romînească.

Este drept că, dintr-un punct de vedere, acest fapt naşte o nouă analogie cu muzica populară, care se bazează pe unităţi structurale relativ scurte, chiar în cazul formelor libere. Pe de altă parte, la Drăgoi se constată preferinţa certă pentru forma închisă, riguroasă şi clară, cu simetriile bine conturate. Cu excepţia unei compoziţii programatice pentru orchestră („Comuna Belinţ în sărbătoare", 1942) forma rapsodică este cu desăvîrşire absentă din creaţia sa. Încă de la începutul activităţii sale de compozitor, el s-a declarat adeptul valorificării intensive a tuturor resurselor melosului popular [5]). Drăgoi s-a ridicat împotriva epigonismului, a transmiterii de clişee şi a căutat să degajeze noi căi de acces spre muzica populară. Tocmai pentru a descoperi, tratînd folclorul în arta profesionistă, soluţiile cele mai potrivite, cele mai largi, izvorîte organic din specificitatea melosului nostru popular, el s-a îndreptat cu o atenţie deosebită către problema structurii muzicii populare aşa cum o dovedeşte întreaga sa activitate de folclorist şi compozitor. Este concludent că Drăgoi, ca unul ce admiră „simţul de proporţie şi echilibru atît de desăvîrşit al poporului în ce priveşte *forma* şi *concizia* (sublinierea noastră — N.A.) creaţiei sale" [6]), s-a distins prin echilibrul, claritatea şi trăinicia arhitectonicii sale muzicale. De altfel acesta este şi un rezultat al cunoaşterii adîncite a moştenirii clasice a muzicii. Lucrări ca „Suita de dansuri poporale" (1923), „Miniaturile" pentru copii (seria I 1923 ; seria II 1960), „Mica suită de dansuri" (1955), „30 colinde alese" (1957) pentru

4) V. Nota 1

5) Articolul citat din „Muzica" III nr. 12/decembrie 1921.

6) V. Articolul compozitorului „Simetrie şi asimetrie în cîntecul popular romînesc" Muzica an. X, nr. 11/noembrie 1960, p. 20.

pian, cele 2 caiete de „Doine" (1925—1946) şi cele „30 de cîntece populare" (1961) pentru voce şi pian, corurile (dintre care o menţiune specială trebuie făcută pentru cele „XXX Coruri din Belinţ", 1935), suitele pentru orchestră „Divertismentul rustic", „Petrecere populară" (1950), „Mitrea Cocor" (1953), precum şi jocurile populare prelucrate pentru orchestră, fie izolat („2 jocuri din Bihor", 1952; „Joc din Oaş", 1953) fie în ciclu („Suita de 7 dansuri populare", 1960; „Suita tătară", 1961; „Suita lipovană", 1962) atestă înclinaţia compozitorului pentru formele mici şi pentru formele de tip *scalar*, alcătuite dintr-o succesiune de forme mici, închise (suita).

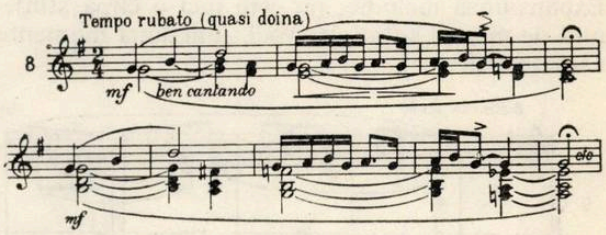
Dacă Drăgoi a pornit în această privinţă de la prototipuri folclorice, el are meritul de a fi păşit la dezvoltarea melosului popular în forme moştenite din marea tradiţie clasică, inclusiv unele forme muzicale pe care folclorul nostru nu le cunoaşte, cum ar fi de pildă forma de lied (aceasta predomină în „Divertismentul rustic"), de scherzo („Petrecere populară"), sau fuga instrumentală (finalul primului act al operei „Năpasta"). În acest chip Drăgoi, se manifestă ca un inovator în domeniul tehnicii de prelucrare a folclorului.

Aducem iarăşi în discuţie problema variaţiei, legată de cele de pînă acum, cu precizarea că în muzica compozitorului constatăm două tipuri fundamentale de dezvoltare a materialului tematic. Pe de o parte este vorba de o prelucrare elementară bazată pe repetarea aceleiaşi linii melodice însoţită de variaţii ritmico-armonice. Tema o dată enunţată, este expusă în continuare intactă sau cvasi, în timp ce la restul vocilor au loc variaţii ale armoniei, a mersului melodic şi ritmic. Acest tip este adoptat de Drăgoi în marea majoritate a compoziţiilor sale care folosesc teme folclorice, şi în special în perioada de mijloc a activităţi sale. Ca exemple putem cita „XXX coruri din Belinţ" şi „30 colinde alese pentru pian", lucrări în care revenirea identică a temei este

Întîlnire între compozitori şi oamenii muncii (Sabin V. Drăgoi în mijloc)

Moment din opera „Năpasta" pe scena operei din Cluj

notată de fiecare dată cu cifre. S-ar părea că faptul consemnat dă naştere unei contradicţii între poziţia de modificare a citatului — care presupune tocmai prelucrarea motivică — şi dorinţa compozitorului de a respecta autenticul. Socotim că, în fond, aservirea la citat este un aspect complimentar al personalităţii compozitorului, care se întregeşte armonios cu dezvoltarea creatoare, bazată pe intervenţia artistului profesionist.

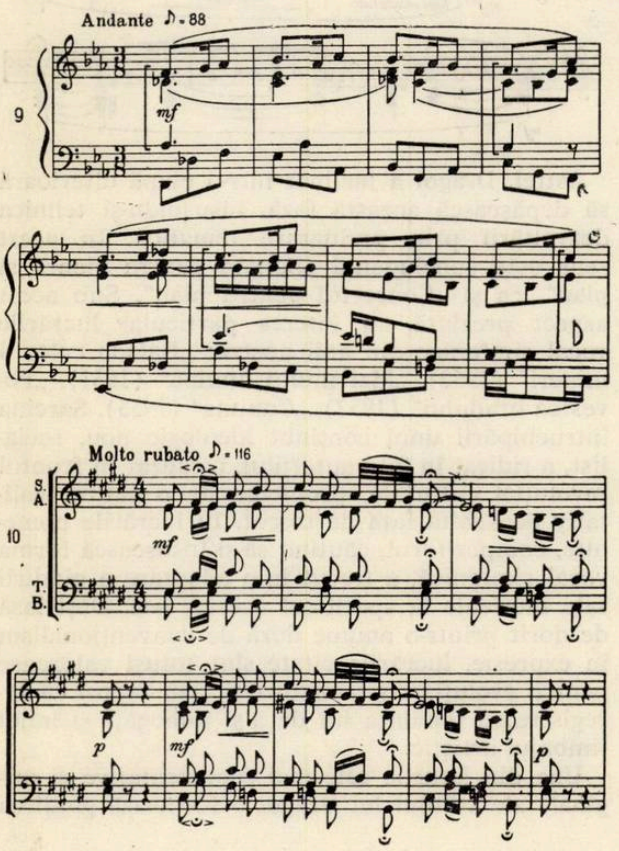


Astfel, Drăgoi a înclinat într-o etapă ulterioară să depăşească această fază, însuşindu-şi tehnica dezvoltării prin prelucrare tematică. În acest sens este concludentă „Sonata pentru vioară şi pian", ca şi „Concertul pentru pian". Sub acest aspect prezintă un interes particular lucrările vocal simfonice din anii noştri: „Balada celor 4 mineri" (1950), „Mai multă lumină" (1951), „Povestea bradului" (1952), „Cununa" (1953). Sarcina întruchipării unui conţinut ideologic nou, socialist, a ridicat în faţa autorului, încadrat în frontul revoluţiei culturale, probleme de o natură calitativ deosebită faţă de trecut. În lucrările pomenite, compozitorul, căutînd să-şi însuşească forma vocal simfonică, a trecut la o adaptare a gîndirii sale muzicale la specificul acestui gen. Deşi lasă de dorit printr-o anume doză de convenţionalism în expresie, lucrările citate sînt totuşi valoroase pentru evoluţia compozitorului prin faptul că înregistrează tendinţa lui de a-şi îmbogăţi şi înnoi limbajul artistic.

Una din laturile cele mai reprezentative şi originale ale stilului lui Dragoi o formează gîndirea

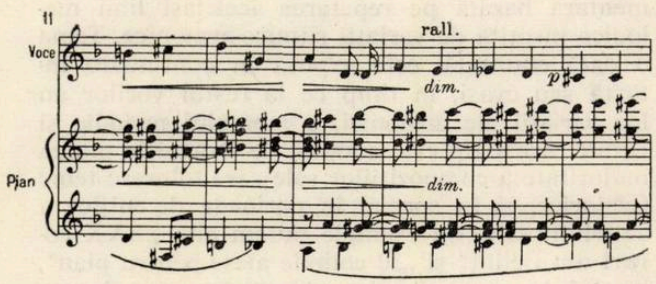
sa armonică. Ea se distinge prin caracterul său riguros condiţionat de către factorii melodici. De aici atenţia deosebită manifestată de compozitor pentru pătrunderea structurii melodice a ideii muzicale, în scopul degajării armoniei latente a cîntecului nostru popular, a cărei esenţă este monodică. Dragoi a nutrit un mare interes faţă de aspectul modal al cîntecului popular, pe care l-a investigat şi întrebuinţat ca pe un element fundamental menit să îmbogăţească expresivitatea muzicii. Soluţiile aplicate de Dragoi în acest domeniu prezintă un interes de prim ordin nu numai în definirea personalităţii sale creatoare ci şi pentru studiul evoluţiei conceptului armonic la compozitorii noştri. Cercetarea sistemului de armonizare al compozitorului ne duce la concluzia că gîndirea sa melodico-armonică este o gîndire esenţialmente funcţională, de nuanţă modală. Dragoi este unul dintre deschizătorii de drumuri în ce priveşte elaborarea şi aplicarea armoniei modale în muzica noastră profesională. Subliniind bogăţia armonică la care se poate preta melosul nostru popular, Dragoi a înţeles totodată că acesta nu poate fi tratat cu procedeele scolastice moştenite din teoria clasică a muzicii apusene. El a încercat şi reuşit să găsească soluţii noi, originale, pentru o tratare cît mai pe deplin adecvată specificului modal al folclorului nostru.

O primă observaţie care se impune este că la Dragoi armonia rămîne în permanenţă subordonată liniei melodice. Desfăşurarea acesteia este reliefată de perspectiva armonică pe care torentul melodic se proiectează ca într-un decor natural. Expansiunea melodiei nu este nici o clipă stînjenită de mersul celorlalte voci. Iată două momente caracteristice :

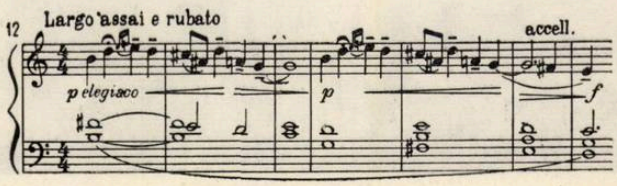


Dragoi însuşi şi-a exprimat punctul de vedere scriind : „Legăturile armonice trebuie să fie tot atît de caracteristice ca şi structura melodică. *Armonia, umbră a melodiei* (sublinierea noastră — N. A.), trebuie să facă să se cunoască o melodie după armoniile care o însoţesc".[7])

Observarea mersului melodic al vocilor aduce implicit în discuţie problema polifoniei în muzica compozitorului. Nu se poate tăgădui raportul strîns care se naşte între polifonie şi armonie în practica muzicală a timpurilor moderne. La Dragoi acest lucru formează o particularitate a limbajului său creator. Deşi nu se poate vorbi despre o polifonie în sensul strict al cuvîntului, la anumite lucrări ale compozitorului se remarcă o ţesătură vocală mai complexă, ce foloseşte şi unele procedee polifonice. Ele sînt subordonate însă unei concepţii armonice clare, ce poartă amprenta cugetării funcţionale consecvente. În acest sens se poate vorbi despre o „polifonie armonică" în muzica sa unde, deşi determinată în fond de o funcţie armonică precisă, conducerea vocilor are totuşi o supleţe şi coerenţă. Din acest punct de vedere un interes deosebit prezintă unele lucrări corale ale compozitorului. Ca exemplu de scriitură corală polifonică tipică pentru stilul compozitorului citäm prima parte a piesei „Crişana", remarcabilă prin bogăţia armonică (acordurile se schimbă pe fiecare timp) căreia îi dă naştere neîntrerupta unduire a vocilor :



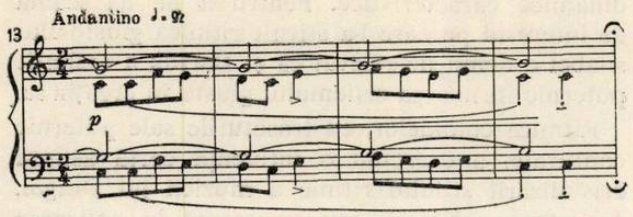
Pornind de la realitatea modală a muzicii noastre populare, compozitorul şi-a dezvoltat o gîndire funcţională cu preferinţă marcată pentru diatonism. Dacă cromatismul de factură impresionistă şi romantică (conceput ca aspect periferic al tonalităţii) l-a abandonat încă de la primele sale lucrări ce folosesc tematica populară, el nu a ocolit însă cromatismul constitutiv al unor moduri populare. În această privinţă este concludentă distanţa care desparte de pildă, limbajul armonic al „Poemelor de Heine" pentru voce şi pian (1920), una din primele lucrări publicate ale autorului, din care redăm următorul moment :



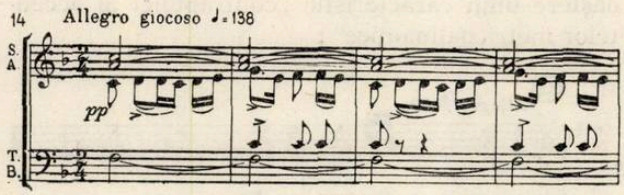
7) V. Nota 2

SABIN DRĂGOI

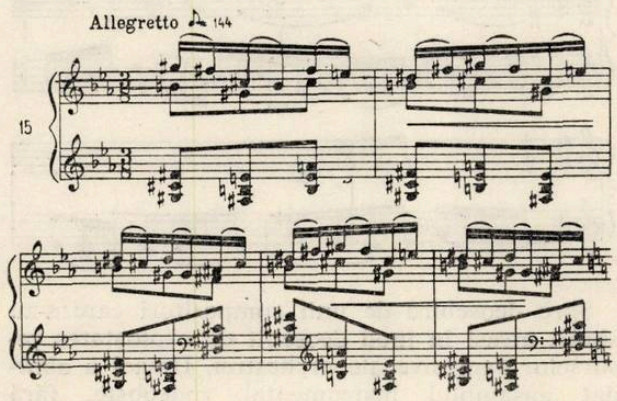
sau intensul cromatism al Cvartetului de coarde (1922), de următorul fragment care aparţine piesei nr. 14 din „21 Cîntece poporale şi Doine pentru copii şi începători" şi unde alteraţiile oglindesc particularităţile modale ale melodiei :



Căutînd căile cele mai potrivite pentru respectarea şi evidenţierea atmosferei modale proprii melodiei noastre populare, Dragoi a aplicat sistematic anumite procedee specifice de armonizare. Două dintre acestea sînt isonul şi acordurile de cvarte. Isonul armonic, procedeu folosit de muzica populară, îl găsim aplicat frecvent atît în lucrările vocale cît şi în cele instrumentale ale compozitorului. Avantajul acestei pedale, care în fond este un mod foarte simplu de armonizare bazat pe fenomenul rezonanţei acustice naturale, este acela de a lăsa să se detaşeze cu claritate linia melodică, sugerînd în acelaşi timp, prin raportarea permanentă la un sunet sau acord fundamental, valenţele ei armonice modale. Aşa cum se exprimă compozitorul, în cazul isonului „melodia se armonizează prin ea însăşi, prin propriile sale mijloace" [8]). Iată un exemplu de ison monocord (din „Miniaturi" III) :



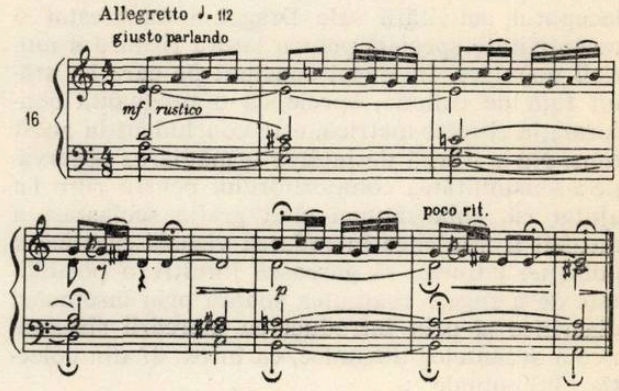
Şi un altul (din lucrarea corală „Bănăţeana"), tricordic :



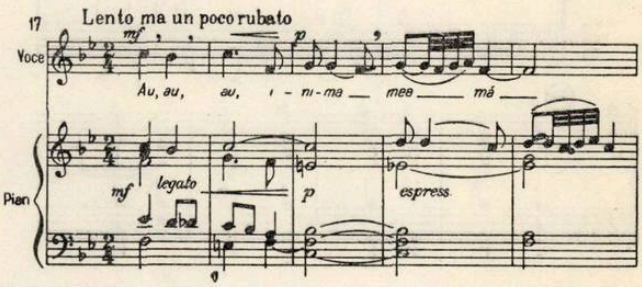
Armoniile de cvarte sînt un procedeu întîlnit în anumite cazuri în practica acompaniatoare a unor tarafuri ţărăneşti, unde îmbracă aspectul unei eterofonii.

8) V. Nota 3

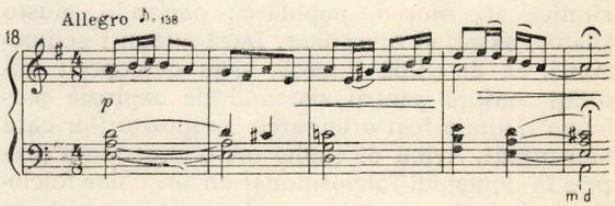
La Dragoi folosirea acordurilor de cvarte suprapuse se face sub două feluri principale : 1) acordurile de cvarte, privite drept consonanţe avînd o funcţie de sine stătătoare, sînt tratate în serii paralele :



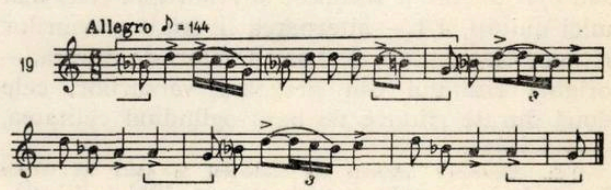
2) cel mai adesea acordurile de acest tip sînt tratate ca momente disonante (anticipări, întîrzieri) ce urmează să se rezolve pe un alt acord.



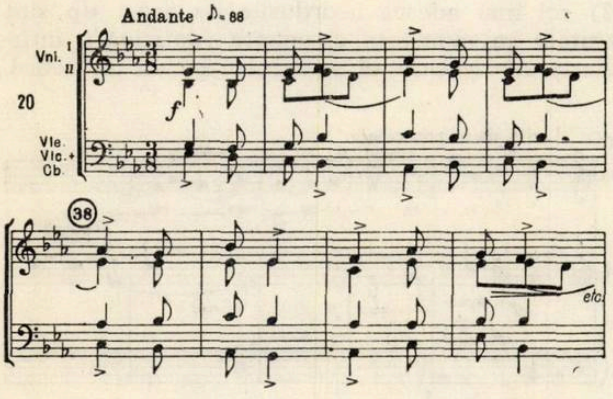
Ele se întîlnesc mai ales în sistemul cadenţial al compozitorului, unde au rolul de a lăsa să iasă în evidenţă formulele de clauzulă melodică.



Faptul demonstrează că în muzica compozitorului acordurile de cvarte nu sînt întrebuinţate decît rareori cu scopul coloristic ; ele îndeplinesc un rol ce poate fi întotdeauna justificat din punct de vedere funcţional. Folosirea lor s-a născut tocmai din necesitatea de a delimita atmosfera modală a melodicii, pe care caută în acest fel să o diferenţieze de armonizarea obişnuită gîndirii tonale. Din acelaşi caracter modal se nasc şi unele momente de oscilaţie între major şi minor, de falsă relaţie armonică :



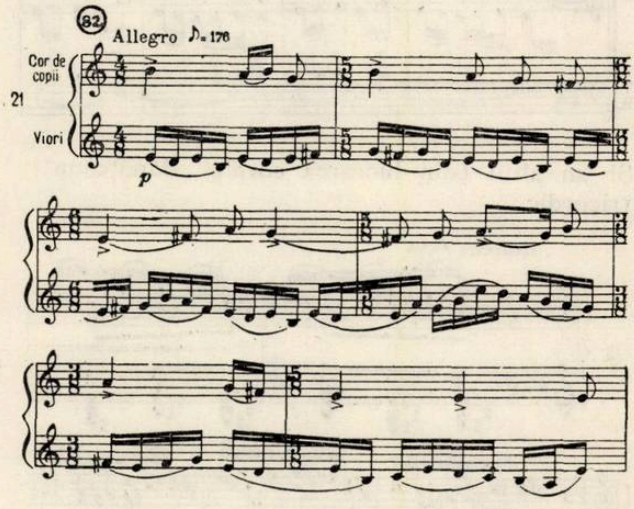
Dacă pînă acum nu am pomenit de ritmica muzicii lui Dragoi aceasta nu înseamnă că ea ar prezenta un interes minor. Dimpotrivă, ni se pare că ritmul reprezintă un aspect deosebit de important, avînd într-o anumită măsură o valoare definitorie pentru stilul compozitorului. Încă de la începutul activităţii sale Dragoi a manifestat o receptivitate specială pentru latura ritmică a muzicii populare. Interesul constant pe care l-a arătat faţă de colindă, specie cu o pregnantă conformaţie ritmico-metrică, este concludent în acest sens. Nu e lipsită de interes următoarea observaţie: sensibilitatea compozitorului pentru ritm l-a ajutat ca, chiar atunci cînd grafia scolastică a muzicii îl stînjenea în redarea vizuală plastică a pulsaţiei ritmice, să găsească intuitiv o posibilitate de a sugera realitatea sonoră prin însemnări diacritice şi prin introducerea marcării sistematice a accentelor dinamice, ca în ex. 87 din colecţia „303 colinde" :



Cu toate că fantezia compozitorului s-a desfăşurat cu insistenţă pe un teritoriu de preferinţă, ea a abordat totuşi toate sistemele ritmice ale muzicii populare: parlando, giusto silabic, aksak şi divizionar. Dacă anumiţi compozitori, ca de pildă Enescu, şi-au descoperit afinităţi majore pentru sistemul de expresie parlando[9]), alta a fost orientarea compozitorilor care i-au urmat. Avînd de multe ori o experienţă proprie în domeniul folclorului şi uneori chiar folclorişti ei înşişi, aceştia au deplasat centrul de greutate al interesului către melodiile aparţinînd sistemului ritmic silabic. Din rîndul acestor compozitori face parte şi Dragoi, în a cărui preferinţă pentru sistemul giusto silabic se observă foarte bine legătura cu muzica populară. De-a lungul întregii sale creaţii compozitorul s-a simţit atras în mod particular de ritmica colindelor, care ilustrează cel mai deplin caracteristicile stilului giusto: — utilizarea aproape exclusivă a două durate invariabile aflate în raport reciproc de 1/2 sau 2/1. Uneori se întîlnesc şi cvadruplu celei mai mici unităţi, 4/1. — alternarea liberă a grupurilor ritmice elementare, de 2 sau 3 valori de durată. — origina ritmului din prozodia versurilor, cele două durate ritmice de bază oglindind calitatea, cîndva variabilă, a silabei. — valorile de bază, teoretic indivizibile, pot fi divizate numai prin melismă, caz în care se aplică principiul cumulării pe o silabă de text. — tempo de execuţie rapid. — mişcare uniformă şi continuă, cu accente dinamice caracteristice. Pentru a ne da seama de interesul pe care l-a stîrnit ritmica giusto-ului silabei e demn de relevat că şi Bartók a resimţit puternic înrîurirea sistemului giusto în creaţia sa.

Ritmica colindelor, cu trăsăturile sale puternic conturate, a exercitat o influenţă certă asupra cristalizării stilului ritmic a muzicii lui Dragoi. Aceasta se observă mai cu seamă în aplicarea unei scriituri silabice, unde vocile parcurg curbe omoritmice, evoluînd în mişcare ritmică paralelă unele cu altele şi creînd astfel imaginea unui singur ritm uniform repartizat în spaţiul sonor.

Alături de scriitura silabică, tot ca o înrîurire a ritmicii de colindă, poate fi considerată întrebuinţarea măsurilor polimetrice. În această privinţă se poate spune că creaţia compozitorului — care a folosit printre primii în mod constant asimetria metrico-ritmică — a deschis drumul înţelegerii şi aplicării sistematice a metricii neregulate în muzica noastră cultă. Sensibilitatea pentru expresivitatea ritmului i-a permis lui Dragoi să combine ingenios polimetria cu poliritmia obţinînd uneori efecte sonore plastice. Aşa, de pildă, în fragmentul care urmează, extras din oratoriul „Constantin Brîncoveanu", desfăşurarea simultană a discantului ritmic (între cor şi viori) dă naştere unui caracteristic „contrapunct al accentelor metrico-dinamice" :



Spre deosebire de unii compozitori care s-au simţit atraşi în mod deosebit de exploatarea resurselor expresive ale orchestrei, Dragoi a abordat ansamblul instrumental, îndeobşte, fără intenţii coloristice. Grupurile instrumentale neuzuale, ca şi aliajele experimentale de timbre, i-au rămas străine, compozitorul mergînd în privinţa aceasta pe linia solid statornicită de tradiţia clasică. Muzica pentru orchestră a compozitorului, sub o aparentă modestie sonoră, as-

9) St. Niculescu: „Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu", Studii şi cercetări de istoria artei, nr. 2/1961 p. 417—429.

cunde o factură ce ţine mai degrabă de orchestra de cameră, dar dovedeşte totuşi varietate de mijloace. Tehnica orchestrală este corectă şi discretă punînd în valoare de obicei timbrele necombinate, pure. Fără a se transforma într-un element care să-şi pună pecetea asupra concepţiei muzicale, orchestraţia compozitorului — caracterizat înainte de toate prin echilibru şi bun gust — rămîne un plăcut auxiliar în slujba expresivităţii generale.

Lărgind cadrul consideraţiilor noastre de pînă acum, ajungem la a stabili unele trăsături de ordin general ale muzicii compozitorului. Ca oricărei manifestări artistice izvorîte din contactul cu viaţa maselor, creaţiei lui Dragoi îi este propriu specificul naţional. Asimilînd experienţa întruchipată în creaţia artiştilor din şcolile naţionale rusă, cehă şi maghiară, şi ducînd mai departe tradiţia iniţiată de muzicienii noştri înaintaşi, Dragoi, stimulat de pilda marelui Enescu, a adus o contribuţie de seamă la dezvoltarea bazelor trainice ale culturii noastre muzicale în ultimele patru decenii. Apărînd poziţiile realismului critic compozitorul a purces la făurirea unui grai muzical propriu şi original, plămădit în matricea stilistică a culturii noastre naţionale. În conţinutul şi semnificaţia operelor sale, ca şi în pregnantul lor caracter naţional se manifestă patriotismul muzicii compozitorului. Promovînd, în special după 23 August un conţinut ideologic progresist, muzica lui Drăgoi s-a dovedit puternic ataşată de interesele şi năzuinţele maselor muncitoare, fapt ce îi conferă caracter popular. La aceasta a contribuit forma naţională adoptată, care a determinat, ca o altă trăsătură esenţială a muzicii compozitorului, accesibilitatea.

La rîndul ei, accesibilitatea se află în strîns raport cu înclinaţia către programatism, care s-a manifestat în mod stăruitor în muzica lui Dragoi. Chiar dacă facem abstracţie de faptul că inspiraţia din muzica populară (întotdeauna determinată de o funcţie social-estetică precisă) creează deja, într-un anumit sens, premizele unui gen de programatism larg, rămîne totuşi constatarea că majoritatea covîrşitoare a creaţiei compozitorului este evident legată de un program. Inspiraţia programatică la Dragoi poate fi astfel clasificată : a) lucrările, foarte numeroase, scrise pe texte literare (operele, corurile, cîntecele de masă, doinele pentru voce şi pian, liedurile) ; b) în egală măsură trebuie să figureze ca muzică cu program lucrările fără text, care poartă titluri programatice. Această categorie este bogat reprezentată în creaţia lui Dragoi. O confirmare a caracterului programatic al acestor piese trebuie văzută în tendinţa compozitorului de a le reuni în cicluri, aşa cum a făcut în „Suita romînă", „Suita de dansuri poporale" pentru pian, „Divertismentul rustic", suitele de jocuri pentru orchestră. Se cuvine scoasă în evidenţă, ca element important pentru fixarea cadrului programatic al muzicii sale, înclinaţia acentuată pe care compozitorul a dovedit-o faţă de jocul popular. Prin caracterul lui motoric, cinetic, prin titlul şi atmosfera pe care o sugerează (petrecere, veselie, mişcare, dinamism) genul joc, deşi de cele mai multe ori pur instrumental, creează o ambianţă programatică caracteristică ; c) lucrări cu program propriu zis.

Dragoi a abordat de cîteva ori şi acest gen de program în lucrări ca: „Petrecere populară", „Oda în amintirea unei luptătoare căzute în ilegalitate" (1951) şi Dixtuorul cu pian (1960). Interesantă pentru modul de a concepe şi realiza un program poetic ni se pare această ultimă lucrare ce, deşi aparţine genului instrumental de cameră, este programatică în sensul strict al cuvîntului. Dixtuorul, ce poartă subtitlul „4 poezii de Coşbuc interpretate", alcătuieşte o experienţă unică pînă acum în creaţia compozitorului, ce zugrăveşte aici îndeaproape un text poetic dezvoltat.

Din cele de mai sus reies cu prisosinţă meritele însemnate ale lui Drăgoi în ceea ce priveşte explorarea şi elaborarea celor mai potrivite căi de valorificare creatoare a folclorului, importanta sa contribuţie originală la cultura noastră muzicală naţională, la făurirea şi dezvoltarea artei socialiste în ţara noastră. În anii din urmă, Drăgoi a făcut loc în creaţia sa intonaţiilor din folclorul contemporan şi nou al poporului nostru („30 de cîntece populare" pentru voce şi pian) ca şi acelora din folclorul unor minorităţi naţionale (Suita de cîntece curuţeşti, Suita tătară, Suita lipovană).

Drumul creator al compozitorului prezintă în ansamblu o linie continuă şi sigură, în general ascendentă. Este suficient să remarcăm că opera lui Drăgoi rămîne ca o grăitoare pildă de înflorire, de lărgire treptată a orizontului creator, în special după 1944. În timp ce, pînă la acea dată, Drăgoi abordase aproape în exclusivitate genul muzicii de cameră şi de operă, după 23 August creaţia lui s-a îmbogăţit cu forme şi genuri noi : muzica vocal simfonică (oratoriul, cantata), poemul simfonic, muzica de film, sonata instrumentală de cameră, cîntecul de masă. În acelaşi timp, compozitorul şi-a lărgit sfera preocupărilor incluzînd în cadrul ei şi cîntecul popular nou, folclorul minorităţilor naţionale şi cîntecul revoluţionar muncitoresc. Propunîndu-şi să răspundă nevoilor artistice ale unor mase cît mai largi, el s-a îndreptat de asemenea, în aceşti ani, către sprijinirea activităţii muzicale a amatorilor, scriind prelucrări pentru orchestră populară („Pe picior", „Uite luna cum răsare"), pentru orchestră semisimfonică („Suita de 7 dansuri populare") şi pentru fanfară („Marş de întîmpinare").

Lui Sabin Drăgoi, care şi-a făurit în ansamblul vieţii noastre culturale din ultimele patru decenii o personalitate artistică proprie şi originală, îi revine, în concluzie, un aport de seamă la afirmarea creaţiei noastre muzicale pe drumul legăturii acesteia cu viaţa şi arta poporului.

TEODOR BRATU

Opereta „Anton Pann" de Alfred Mendelsohn

— însemnări —

Luminile candelabrelor se sting treptat, freamătul oraşului în plină animaţie la aceste ore rămîne undeva înapoia zidurilor şi, odată cu ridicarea cortinei Teatrului de Stat de Operetă, iată-ne în apropierea celui „care în cărţile sale se citeşte Anton Pann" — scriitor, tipograf, dascăl la şcoala de muzichie, folclorist, compozitor şi neîntrecut cîntăreţ, vestit în toate tîrgurile şi iarmaroacele Ţării Romîneşti — ba şi dincolo de munţi în cetatea Braşovului.

Costumele pitoreşti, de la cele ale ţăranilor, frumoase în simplitatea lor, la catifelele grele, de croială orientală şi încărcate cu podoabe, ale vechii boierimi sau surtucurile franţuzeşti ale celei tinere, decorurile cu trăsături de frescă, graiul mucalit al dascălului Anton, opus limbajului pestriţ al căftăniţilor, muzica adecvată, amintind cu discreţie cîntece din „Spitalul amorului" sau caracterizînd grotesc prin intonaţii specific greco-orientale protipendada — toate acestea la un loc reînviază parcă în faţa spectatorului o lume apusă de peste un secol dar ale cărei imagini şi rezonanţe mai stăruie încă prin scrierile celui pe care Mihail Eminescu, îndrăgindu-l, avea să-l numească „finul Pepelei cel isteţ ca un proverb".

Este vorba aşadar de recenta premieră de la Teatrul de Operetă din Capitală cu noua lucrare romînească „Anton Pann" sau „Povestea vorbei"... muzica de Alfred Mendelsohn, libretul de Ion Roman şi Radu Albala, în regia lui Nicuşor Constantinescu (scenografia — N. Lebas, conducerea muzicală — Mircea Ionescu, maestru de cor — N. Rădulescu, coregrafia — Elena Penescu Liciu).

Însăşi ideea de a aduce în scenă populara figură a lui Anton Pann, prilej de a satiriza şi ridiculiza clasele avute şi totodată de a afirma cu căldură caracterul luminos, plin de înţelepciune şi de umor al poporului precum şi năzuinţele sale — concretizate în replicile de duh, cu ascuţit tăiş satiric la adresa boierimii ale lui Anton Pann — constituie un lucru interesant şi instructiv ce merită toată atenţia.

★

Libretul noii operete este foarte cuprinzător, bogat în întîmplări hazlii. Acţiunea se desfăşoară

paralel pe mai multe planuri, iar în țesătura dialogurilor — dinamice și spirituale — sînt des introduse proverbe, snoave, vorbe cu tîlc luate aidoma din celebra și populara operă literară a lui A. Pann „Povestea vorbei". Autorii s-au străduit să contureze cît au putut mai bine pe eroii operetei : Anton Pann, Anica — iubita lui, Grigore — ucenicul lui Anton Pann și Sevastița — viitoarea logodnică a acestuia, — Gheorghe — starostele cărăușilor, Zapciul, boierul Manafu, coana Zinca și ceilalți sînt prezențe vii, distinctive. În dorința de a prezenta cît mai multe aspecte ale epocii, autorii au încărcat totuși adeseori firul dramatic al acțiunii cu fapte și situații nu la fel de semnificative ceea ce face ca evocarea să ne apară pe alocuri arhaizantă, iar ritmul desfășurării dramatice să scadă către sfîrșit. Fără îndoială că opereta ar fi avut doar de cîștigat dacă se realiza o selecție mai riguroasă și o concentrare mai mare a materialului faptic. Credem însă că această experiență a autorilor I. Roman și R. Albala — la prima lor realizare în acest gen — le va folosi așa cum se cuvine în proiectele viitoare.

★

Alegînd acest subiect, compozitorul Alfred Mendelsohn și-a luat o sarcină grea, aceea de a da evocării dramatice a libretului un vesmînt muzical în spiritul epocii lui Anton Pann și totodată, în spirit contemporan, folosind un limbaj artistic divers, cînd impregnat de sensibilitatea creației populare, cînd orientalizat, cînd amintind muzica distractivă apuseană deformată însă de mediul snob al protipendadei inculte și sclifosite — cum spune însuși compozitorul.

Un prim aspect al lucrării, conceptual am putea zice, îl prezintă folosirea în opereta „Anton Pann" a bunelor tradiții ale genului. Aria, recitativul, duetul, corul, dialogurile între soliști și cor, baletul le găsim aci ca elemente de bază ale construcției muzical-dramatice mărind prin varietatea și specificul lor capacitatea spectocolului în a capta și menține vie atenția publicului spectator. Ariile, destul de multe la număr și de caractere diferite — lirice, dramatice, comice — sînt mai întotdeauna frumoase, în stare să exprime în mod convingător profilul sufletesc al eroilor și să ne emoționeze. Menționăm dintre arii, în ordinea programului : monologul comic, cu rezonanțe orientale și amintind vodevilurile lui Alecsandri, al lui Jorj, feciorul zapciului, „Eu sînt june-ndelicat", aria mare a lui Anton Pann în care acesta își exprimă crezul său artistic de a cînta și grăi românește, de a culege și reda înapoi celor mulți tezaurul folcloric adunat de veacuri de tradiția orală populară, arie în care conturul melodic este de o respirație mai largă, pe linia specificului operetistic, dar nu lipsită de rezonanțele muzicii populare românești, mai ales prin unele inflexiuni și cadențe modale. Vine la rînd prima arie a Anicăi, cu alură de basm în text și intonații de colindă în melodie, iar mai apoi, în încheierea primului act, recitativul și aria lui Anton Pann pe textul „Rîsul meu nu e o glumă...", cu accentuat caracter dramatic. În al doilea act se impun atenției monologul comico-satiric al boierului Manafu „Ce mai crai am fost odată" bazat, așa cum se și cerea, pe intonații turco-eline. Mai apoi ascultăm o nouă arie a Anicăi, „Dacă în lume ar fi cu putință", de data aceasta avînd o mai mare întindere și o emoționalitate mai densă. Este una dintre cele mai frumoase melodii din întreaga operetă, în care compozitorul a realizat o sinteză între intonația specific psaltică și cea în spiritul muzicii populare. Țesătura vocală variată oferind solistei posibilitatea unei desfășurări mai largi, intervalele caracteristice, înfloriturile melodice(izvorîte din gorgoanele cîntului psaltic), orchestrația diafană, toate contribuie cu succes la realizarea unui moment de lirism elevat, dătător de satisfacții artistice.

La polul opus aria ispravnicului Andronache Craioveanu secundat de corul boierilor în refrenul „Aferim, aferim" este mai degrabă un cîntec de factură strict orientală, ce creionează în linii îngroșate chipul hilar al acestui personaj colectiv: boierimea greco-turcizată. În același fel se poate vorbi de arietta cucoanei Zinca „Uf, dragoste, poamă acră...". Un număr de atracție îl constituie în același act romanța „Nu e vina ta" cîntată de Anton Pann, care înseamnă parcă un răspuns, la fel de inspirat, la frumoasa arie a Anicăi, despre care am vorbit mai sus. În plus, face o puternică impresie aci intervenția corului mut din culise, ca un ecou depărtat ce, suprapus sonorității aeriene a orchestrei, dă naștere unei atmosfere de puternică tensiune dramatică, în ciuda marii economii de mijloace de expresie pe care și-a impus-o compozitorul.

Scurtul refren din cîntecul lui Jianu pe care în finalul acestui act îl cînta cu vigoare și satisfacție Anton Pann, spre spaima boierimii, vine ca o rază de lumină, ca o afirmare a încrederii ferme în triumful dreptății celor mulți. Ultima arie din operetă este Epitaful lui Anton Pann, pe care compozitorul l-a folosit aidoma fără vreun adaos personal, în afară de acompaniamentul armonic orchestral. Ideea este bună, dar credem că putea fi găsită o modalitate mai satisfăcătoare în sensul de a se fi dat părții din final o greutate specifică mai mare din punct de vedere muzical. Între duete remarcăm dialogul zglobiu dintre Grigore și Sevastița pe textul „Vin la maica de mă cere", avînd o melodie de factură populară cu o mare forță de pătrundere ; „Dragostea nu e păcat", de oarecare anvergură, cîntat de Anton Pann și Anica și valsul, în stilul clasic al genului, cu care se produc la sindrofie cucoana Zinca și baronul Gérard și prin care compozitorul a vrut parcă să arunce o lumină pe drumul ce avea să-l ia, în deceniile următoare, aristocrația din Țara Românească. Scenele corale, cîteva la număr, sînt presărate pe întreaga suprafață dramatică a libretului. Cu excepția corului boierilor și a cîntecului de pahar din actul II, toate celelalte coruri se inspiră din melosul popular românesc. Ca numere corale deosebit de reușite sînt de amintit cîntecul de întîmpinare a lui Anton Pann din actul I

Constanța Cîmpeanu și Vali Niculescu

și mai ales cîntecul cărăușilor din actul II, acesta din urmă avînd viguroase trăsături specifice doinei haiducești. Corul final, de cinstire a îndrăgitului meșter de cîntece și snoave, cu un caracter festiv, ne apare mai puțin convingător.

În operetă sînt prezentate în mod necesar, potrivit textului și cîteva scene de evoluție coregrafică cum sînt: mazurca, voit schimonosită, jucată de odraslele boierești în iarmaroc, pe acompaniament de taraf, o sîrbă înfocată a fetelor și flăcăilor și, în actul II, dansurile pătimașe sau frenetice ale roabelor și robilor țigani de la curtea boierului Manafu.

Partitura orchestrală prezintă anumite calități pe care ascultătorul le descoperă treptat, mai ales cînd revede spectacolul de cîteva ori. Mărturisim că la prima audiție de la premieră, am avut impresia că orchestra acoperă de multe ori vocile soliștilor. Într-adevăr și acum se resimt pe alocuri astfel de situații, dar, la recenta audiere, am reținut mai ales măiestria cu care compozitorul a folosit în general aparatul orchestrei. Sînt multe pagini inspirate, de autentică muzică simfonică, sau chiar în stilul de cameră, cu o paletă timbrală foarte colorată ce creează o atmosferă învăluitoare, de o puternică tentă evocatoare. Nu o dată compozitorul folosește doar grupe instrumentale restrînse, ca de pildă în cazul romanței lui Anton Pann, unde harpa și violina solo, cu surdină, pe fond de pizzicatto de coarde — acompaniază pe soliști ca un veritabil taraf dar într-o manieră stilizată cu rafinament. La fel, în actul II, aria Anicăi „De-ar fi cu putință", unde oboiul solo și flautul solo, acompaniate de harpă și contrapunctînd melodia solistei, generează un sentiment de efuziune lirică de calitate, emoționînd pe ascultători tocmai prin discreția aranjamentului orchestral. Uneori, ca în polca dansată de „fraților" la sindrofie, compozitorul ne înfățișează o caricatură muzicală de caustică satiră mergînd pînă la grotesc, prin folosirea unei „fanfare" formată din fagotul care ține un bas ostinat, fals din punct de vedere armonic, o trompetă, un clarinet, în registrul acut și un flaut picolo cîntînd alternativ firul aproximativ al melodiei, susținute bineînțeles de toba mare cu tipsiile sale. Ca spectator, nu poți să nu rîzi cînd prinzi sensul subtil satiric al unei astfel de muzici ce exprimă sărăcia spirituală și spoiala de civilizație a protipendadei din acea epocă. Nu lipsesc nici paginile de tutti orchestral în care compozitorul, folosind procedee de travaliu simfonic pe temele modale în spirit românesc, oriental sau modal-psaltic ale ariilor și dansurilor, a pus în fața orchestrei o seamă de dificultăți pe care aceasta le-a trecut cu succes. De aceea apreciem ca fiind meritul întregului ansamblu orchestral condus de dirijorul Mircea Ionescu de a fi acompaniat cu exactitate, promptitudine și simț artistic, partidele vocale ale soliștilor și corului de a fi realizat cu succes totodată și cîteva momente mai dificile — uvertura, interludiile, dansurile, în care s-au vădit o sonoritate omogenă și un judicios dozaj din punct de vedere al intensității și diferențierii timbrelor.

Privită în general, muzica operetei „Anton Pann" este plăcută. Credem totuși că numărul ariilor foarte reușite ar fi putut fi mai mare; iar dacă dintre cei doi eroi principali, Anica este foarte bine caracterizată prin cele două melodii de mare sensibilitate, în schimb profilul lui Anton Pann, figură centrală a acțiunii, nu este redat cu aceeași bogăție muzicală în principalele sale arii; poate că mai multă plasticitate melodică, mai multă variație, ar fi dat cu siguranță cîntecelor lui Anton aripi mai largi. Dar ceea ce ni se pare mai important este că, în marea diversitate a structurii acestei noi operete, s-ar fi cerut o mai accentuată unitate de stil, o viziune contemporană mai puternică. De asemeni se poate vorbi de scăderea pe care o înregistrează muzica, la fel ca și libretul în ultimul tablou al actului al III-lea, căci dacă în primele două acte substanța muzicală ocupă un loc important, spre sfîrșit, cînd în mod firesc se impunea o creștere, o intensificare a dramaturgiei muzicale, ea înregistrează dimpotrivă, o anumită diminuare. Chiar din punct de vedere cantitativ, în acest tablou numerele muzicale ni se par prea puține — doar Epitaful lui Anton Pann și corul festiv. Poate că o îmbogățire din acest punct de vedere a acestui tablou ar da operetei întregirea necesară.

În ceea ce privește interpretarea relevăm aportul meritoriu al unora dintre cei mai buni soliști ai Teatrului de Stat de Operetă în frunte cu cîntăreții Ion Dacian, Vali Niculescu, Gheorghe Hazgan, Constanța Cîmpeanu, Emil Popescu, Sili Vasiliu, Toni Buiacici, Gabriel Gheorghiu, Iancu Groza, T. Simionescu, Bimbo Mărculescu ș.a. alături de care evoluează o serie de buni dansatori: Miki Terplan, Lanseta Pop, Maria Mitrache,

Ştefan Tuică, Valeriu Tarna şi alţii. Sarcina lor a fost la fel de grea ca şi aceea a autorilor. A prezenta cît mai interesant şi mai convingător chipul unei lumi de acum un veac ce, mai ales pentru omul de azi, a intrat deja în domeniul legendei, este într-adevăr o sarcină dificilă. Or, acest examen a fost trecut cu bine, şi dacă spectacolul cu opereta „Anton Pann" generează cîteva momente de aplauze la scenă deschisă, nu în mică măsură acestea li se cuvin interpreţilor care şi-au pus tot talentul şi pasiunea în întruchiparea personajelor.

Regia şi scenografia au meritul de a fi dat acestei „Poveşti a vorbei" cadrul potrivit. Unele slăbiciuni ale libretului sesizate ar fi putut duce la un spectacol întrucîtva didacticist-moralizator; fantezia regizorală şi scenografică a găsit însă soluţii ingenioase preîntîmpinînd o astfel de situaţie. Îmbinarea potrivită între cuvînt, gest, sunet, desen şi culoare a dat spectacolului o notă alertă. Anton Pann, zapciul, cele două fete Anica şi Sevastiţa, Grigore, Jorj, Zinca, baronul Gérard, Manafu, cîrciumarul etc. sînt personaje ce se impun atenţiei spectatorului prin tot ceea ce fac. Avem totuşi impresia că desfăşurarea acţiunii mai este pe alocuri îngreunată de unele îngroşări în gestică şi mişcare, cum e cazul celor doi robi ţigani ai boierului Manafu, sau bătălia dintre arnăuţi şi cărăuşi din actul III, ce face impresia unei aglomerări exagerate precum şi altele; de asemenea s-ar mai putea vorbi despre unele încărcări scenografice şi în costumaţie. Dintre soluţiile scenografice reuşite vrem să remarcăm în mod deosebit cîteva elemente semnifcative: cadrul metalic fix, sugerînd pe tot parcursul operetei o carte deschisă şi pana scriitorului suspendînd ca o ameninţare permanentă asupra boierimii, năravurilor şi prostiei omeneşti; la fel conturul de caftan uriaş din fundalul actului II sugerînd plastic opresiunea păturii parazitare.

Aruncînd acum o privire de ansamblu asupra operetei „Anton Pann" socotim că, în ciuda deficienţelor semnalate în rîndurile de faţă, această nouă creaţie romînească constituie o realizare pozitivă, a autorilor ca şi a Teatrului de stat de Operetă.

Cunoscînd interesul cu care aşteaptă publicul iubitor al genului de operetă cît mai multe lucrări noi, mai ales dintre cele ce se inspiră din realităţile actuale, socotim lăudabilă activitatea teatrului pe linia stimulării creaţiei muzicale de acest fel. Conducerea teatrului, Consiliul său artistic va trebui să meargă cu şi mai mult curaj pe acest drum, să lărgească necontenit cercul de colaboratori („Anton Pann" este un bun exemplu în acest sens), pentru a obţine mai multe operete originale, din ce în ce mai valoroase, legate de preocupările, năzuinţele, gîndurile, într-un cuvînt, viaţa nouă a oamenilor muncii din patria noastră.

Note

De curînd s-a terminat înregistrarea pe discuri Columbia a întregii creaţii pentru orchestră a lui Maurice Ravel. Deşi există diverse înregistrări vechi, iniţiativa dirijorului André Cluytens de a reedita muzica simfonică a marelui compozitor francez tinde pe de o parte ca imprimările realizate să se bucure de toate avantajele oferite de tehnica nouă a discului, iar pe de altă parte să se poată obţine o unitate între operele interpretate de către aceeaşi formaţie — Orchestra de concerte a Conservatorului din Paris — şi acelaşi dirijor.

Premiul internaţional al oraşului Geneva pentru muzică de balet a fost atribuit în anul 1963 compozitorului Armin Schiler pentru lucrarea „Concert pour le temps présent", care a fost dirijată în primă audiţie de către Ernest Ansermet. Reprezentarea scenică a baletului a avut loc la *Grand Théâtre* din Geneva, coregrafia fiind realizată de Janine Charrat.

Benjamin Britten a terminat o nouă operă, a cărei denumire nu a fost încă definitivată şi care va fi prezentată în primă audiţie la festivalul din anul acesta (1964) de la Aldenburgh.

Anul Verdi — 1963 — nu a prilejuit apariţia prea multor lucrări de specialitate închinate marelui compozitor. De aceea, este cu atît mai interesantă apariţia monografiei „The man Verdi" — Omul Verdi — în editura J.M. Dens & Sons din Londra (520 pagini), la care Frank Walker a lucrat timp de cincisprezece ani, descoperind o seamă de documente inedite, pe care le-a sintetizat.

Un interesant studiu de Putnam Aldrich despre interpretarea trilurilor în muzica lui Bach, apărut în The Musical Quarterly nr. 3 1963 caută să explice dintr-un punct de vedere contemporan valoarea artistică şi modul de interpretare a ornamentelor muzicii marelui compozitor german.

Lucrarea „Notenschriftreform" — reforma scrierii muzicale — de Carl Johannis, editată la Stuttgard în anul 1963 propune schimbarea actualului sistem de notaţie muzicală, înlocuindu-se portativul prin două linii paralele, în raport cu care se pot grupa toate cele 12 note ale gamei cromatice. Alteraţiile nu ar mai fi notate cu diezi şi bemoli ci cu simple come, care ar indica ridicarea treptei din gama do major cu un semiton.

Acest fel de notaţie prezintă şi avantajul că oferă prin cele şase perechi de cîte două linii paralele posibilitatea de a avea în permanenţă prezent în cîmpul vizual un **ambitus** de şase octave, fiecare „portativ" de două linii paralele reprezentînd o octavă.

Versiunea revizuită de către compozitor a operei **Katerina Ismailova** de Şostakovici a fost reprezentată pentru prima oară în afara graniţelor URSS la Opera **Covent Garden** din Londra la 2 decembrie 1963, cu **Maria Collier** în rolul titular şi **Charles Craig** în rolul Serghei, conducerea muzicală aparţinînd lui Edward Downes.

TH. B.

OCTAVIAN L. COSMA

Moştenirea enesciană: Asupra unui leit-motiv din „Oedip"

Pe măsură ce studiem creaţia enesciană şi pătrundem în microcosmosul ei intonaţional, ne dăm seama tot mai mult de măiestria dramaturgiei, de complexitatea şi originalitatea stilului, de filiaţia muzicii sale cu graiul popular.

Despre „Oedip", la fel ca şi despre alte opusuri enesciene, s-au publicat nu puţine materiale, căutîndu-se înţelegerea mesajului, istoria mitului antic în literatură şi muzică, precum şi alte aspecte de natură filozofică şi informativă desprinse din inepuizabilele probleme ale acestei opere. Incomparabil, în mai mică măsură a fost îndreptată optica cercetătorilor înspre ceea ce ni se pare nouă esenţial în această capodoperă, şi anume, înspre muzică. Opera, desigur, îngemănează atributele specifice diferitelor ramuri artistice, dar nicidecum nu trebuie scăpat din vedere faptul că ea este un gen liric şi ca atare deprecierea muzicii poate fi sinonimă, vorbind în sens figurat, cu ignorarea luminii în cinematografie. Fără muzică nu poate fi concepută opera, aşa cum fără contrastele de lumină nu poate fi conceput filmul. De aici decurge necesitatea imperioasă de a ne adresa muzicii atunci cînd ne propunem să emitem teze şi judecăţi de valoare despre tragedia lirică „Oedip".

Cu excepţia unor sumare indicaţii leit motivice şi a trecerii în revistă a unor momente muzicale aflate în lucrările „George Enescu şi opera sa Oedip" de Lucian Voiculescu şi „Opera romînească", nu a apărut nimic în acest sens. Ori, absenţa studiilor consacrate dramaturgiei, stilului, mijloacelor de expresie, nu îngăduie dezvăluirea deplină a fondului exprimat în lucrarea considerată de către însuşi George Enescu „Opera vieţii mele".

În rîndurile ce urmează ne propunem să abordăm unele aspecte ale dramaturgiei operei Oedip, concentrîndu-ne atenţia asupra leitmotivului dominant în partitură, asupra caracterizării muzicale a lui Oedip, a omului.

★

Cunoscător desăvîrşit al literaturii muzicale, al evoluţiei diferitelor genuri lirice, George Enescu a sintetizat în „Oedip" căutările întreprinse de-a lungul anilor de către reformatorii operei, pentru ca aceasta să se descătuşeze de convenţionalism, să devină un spectacol muzical dramatic plin de naturaleţe în care să acţioneze individualităţi umane animate de idealuri şi pasiuni.

Pornind de la Gluck, Enescu a insistat asupra dramei wagneriene. Nu s-a oprit însă aici, ci a mers mai departe, reflectînd îndelung asupra elementelor înoitoare cuprinse în paginile partiturilor compozitorilor contemporani cu el.

Tocmai stăpînirea deplină a dramaturgiei şi a mijloacelor de expresie muzicale folosite de compozitori în decursul anilor, şi îndeosebi de contemporanii săi, l-au situat pe Enescu în afara oricăror influenţe imediate, asigurîndu-şi astfel originalitatea absolută. Creatorul lui „Oedip" a tras concluzii generalizatoare, a ales ceea ce considera de cuviinţă, aplicîndu-le personal în opusul său liric. Deşi a scris o singură operă, Enescu a dat posterităţii o lucrare de maximă expresie şi concentrare.

George Enescu a pornit, în compunerea lui Oedip, de la premiza că opera este un spectacol, în care împletirea muzicii şi a cuvîntului, cei doi factori furnizori ai atîtor dispute, trebuie să se afle în relaţie de perfectă organicitate. În acelaşi timp, compartimentele orchestră-voce sînt tratate în sensul direcţiei evolutive, gravitatea înclinînd înspre fosă, vocea integrîndu-se în fluxul simfonic. Acesta creează atmosfera, comentează momentele ce se succed, subliniază replici, oferă cîmp larg metamorfozării leit-motivelor. Nu este mai puţin adevărat că vocii îi revine rolul transmiterii fondului de idei, prin intermediul cuvintelor şi ca atare, încrustîndu-se în discursul orchestral, va deţine adeseori primatul determinînd sensul tratării simfonice. Balanţa înclină cînd într-o parte, cînd în cealaltă, reliefînd cînd ideea, sensul concret, cînd expresia şi subtextul ei.

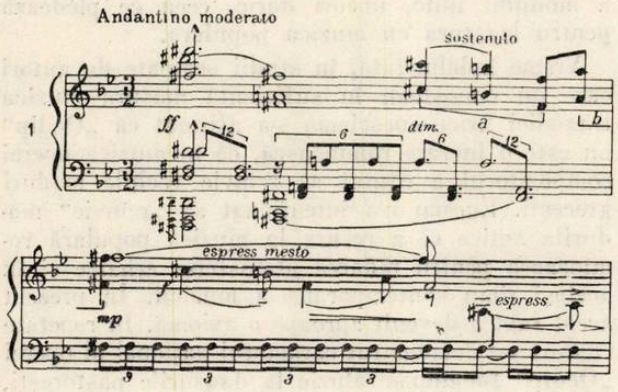
Unitatea extraordinară a partiturii lui Oedip, continuitatea şi diversitatea sa au fost realizate recurgîndu-se la principiul dezvăluirii leit-motivice. Acestea revin cu insistenţă, împletindu-se, contopindu-se, transfigurîndu-se pe parcurs pînă la nerecunoscut în funcţie de necesităţile situaţiei scenice concrete. Comparativ cu Wagner şi compozitorii generaţiilor următoare, care folosesc în operă cu persistenţă serii de leit-motive cu fizionomii distincte, George Enescu face un pas mai departe, realizînd maxima organicitate a ţesăturii muzicale, punînd la temelia edificiului sonor, o formulă intonaţională care va afecta într-o măsură mai mare sau mai mică aproape întreg tematismul operei.

Adoptînd această modalitate, acest principiu în creaţia sa lirică, Enescu nu renunţă nici un moment la prezentarea multilaterală, aprofundată, a caracterelor şi situaţiilor, la principiul contras-

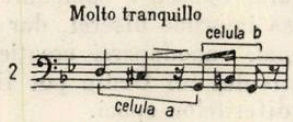
telor tematice, imperios reclamate de natura dramei muzicale moderne. Multilateralitatea este obținută de Enescu prin unitate. Astfel, muzica operei sale va fi bogată în imagini, mereu proaspete, mereu înoite, deși în fapt, ceea ce ni se pare nou conține sau este plămădit din vechiul aluat. De aici se desprinde constatarea că impresia discontinuității, aspectul mozaicat, sînt elemente improprii stilului enescian.

Leit-motivul central al operei este leit-motivul lui Oedip, al omului ce luptă pînă la izbîndă împotriva ursitei. Acest leit-motiv va domina muzica întregii partituri, lucru lesne de înțeles dat fiind faptul că el personifică, exprimă muzical, eroul principal. Acesta se cristalizează treptat în preludiu, se afirmă cu pregnanță, revenind apoi insistent în decursul celor patru acte, sub diferite înfățișări.

În scurta introducere orchestrală ce precede ridicarea cortinei, leit-motivul se prezintă sub două aspecte. Primul, semnificînd — așa cum scrie Lucian Voiculescu „victoria omului".

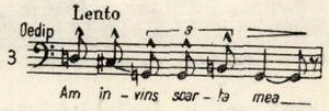


Al doilea se conturează astfel :



Între aceste exemple se observă o mică deosebire. Primul, de un caracter măreț, apare în fa diez minor și îngemănează notele do diez, si, fa diez, la, fa diez, ceea ce se confirmă prin imediata repetare a acestor note în măsura următoare. Al doilea, exprimînd tensiune și încordare, este mai dramatic, mai interiorizat și mai răscolitor, datorită intonațiilor de secundă mică, cvartă mărită și terță mare, în fond a structurii modale lidice care-i stă la bază. În anumite cazuri, cvarta mărită va rezulta din ridicarea treptei a IV-a a modului doric.

Între aceste două exemple există o similitudine ușor de identificat. Linia melodică are același desen, același mers. Ambele leitmotive sînt alcătuite din două celule tematice ; celula „a" (secundă mică sau mare și cvartă perfectă sau mărită), și celula „b" (terță mică sau mare și revenirea la tonul inițial). De asemenea ambele se încadrează în ambitusul unei cvinte perfecte. Deci este vorba în esență de unul și același leit-motiv, redînd două laturi diferite ale aceluiași personaj. Cel mai frecvent în operă, dintre exemple, este al doilea. Sub acest aspect se profilează leit-motivul lui Oedip, al omului, în marea majoritate a cazurilor ; motivul victoriei, întîlnindu-se de puține ori, în acele momente legate de aspirațiile lui Oedip la izbîndă. De altfel, în actul IV, atunci cînd eroul tragediei lirice ajuns la capătul vieții, proclamă victoria, în partea sa vocală nu se află „victoria lui Oedip", ci caracteristica muzicală ce-l înfățișează pe Oedip, omul care luptă pentru triumful adevărului

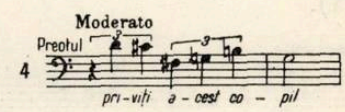


Din acest considerent semnificația leit-motivului „victoriei" ar putea fi pusă sub semnul întrebării. Cînd dacă nu în acel moment se impunea să răsune în orchestră victoria ? Enescu însă recurge pentru afirmarea izbînzii omului, la leit-motivul dramatic, al luptei. El va răsuna monumental în însuși finalul operei. Așadar, victoria omului asupra ursitei este consecința încleștării dramatice.

Reafirmăm primatul leit-motivului omului, al lui Oedip, așa cum se înfățișează la exemplul 2 și prin aceea că el are înrudire tematică cu aproape toate leit-motivele principale.

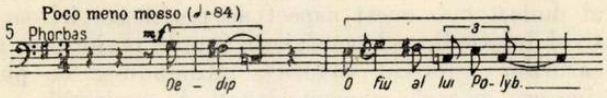
Înainte de a trece la susținerea acestei teze, considerăm absolut necesar să argumentăm de ce anume exemplul 2 este leit-motivul lui Oedip, și nu un altul, cu alte cuvinte, cum rezultă aceasta din muzica operei. Susținem acest lucru în primul rînd bazîndu-ne pe faptul că acest leit-motiv însoțește pretutindeni eroul principal. În al doilea rînd, există în partitură numeroase momente cînd în vocea anumitor personaje se întîlnesc referiri directe la Oedip, axate pe acest leit-motiv.

Vom ilustra această teză recurgînd la exemple muzicale. În actul I, Preotul se adresează zeilor cu rugămintea de a dezvălui ursita noului născut. Cuvintele sale „...priviți acest copil", adică pe Oedip, sînt notate pe leit-motivul lui Oedip. În partida vocală a Preotului, Enescu evită folosirea cvartei mărite prin introducerea sensibilei (fa diez)

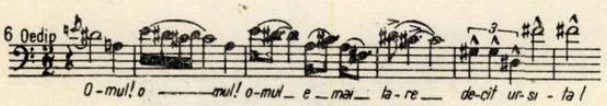


La începutul tabloului I al actului II (tabloul Corintului), reflecțiile lui Oedip asupra atitudinii sale ce trebuie adoptată pentru a evita prezicerile funeste, sînt însoțite în permanență în orchestră de leit-motivul său. El apare grav tumultuos, obsedant, strălucitor, dureros. Atunci cînd Phorbas

vine, trimis de Meropa, să-l invite pe Oedip la serbare, i se adresează rostindu-i numele. În acest moment în partea vocală a lui Phorbas se aude leit-motivul lui Oedip



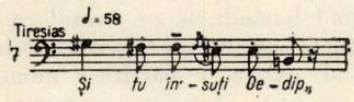
În tabloul sfinxului, caracteristica muzicală a eroului principal se profilează adeseori, sub diferite înfățișări. Ea apare și în răspunsul lui Oedip dat Sfinxului la întrebarea cine este mai puternic decît ursita.



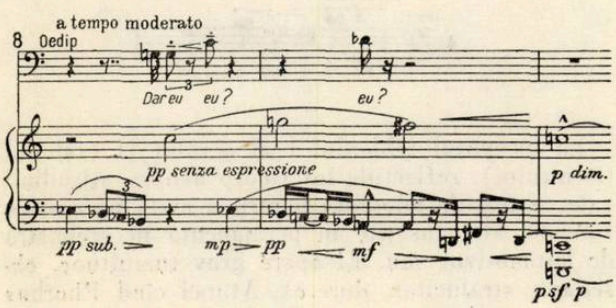
Această scenă are o deosebită semnificație în dramaturgia lucrării, dat fiind faptul că numai aci se ciocnesc, se înfruntă direct, cele două forțe antagoniste care acționează în operă : omul și ursita, personificate în Oedip și Sfinx.

După părerea noastră este de-a dreptul genială modalitatea în care Enescu a realizat această scenă și în special răspunsul lui Oedip. Folosirea leit-motivului lui Oedip în exprimarea cuvîntului „Omul", are un larg sens generalizator. Din acest punct de vedere noi considerăm leit-motivul principal al operei ca fiind nu numai al lui Oedip, ci în general al omului.

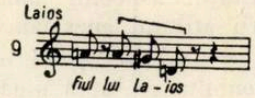
Și bătrînul Tiresias are în partida vocală elemente ale leit-motivului despre care vorbim, în disputa înverșunată dintre el și regele Tebei (actul III), cînd prezice cruntul adevăr : ucigașul lui Laios este Oedip.



Asemenea exemple abundă în partitura operei, îndeosebi în actul III. În dialogul lui Oedip cu ciobanul, se constată din nou, fără echivoc, apartenența caracteristicii muzicale asupra căreia ne-am concentrat atenția. Copleșit de cele aflate, bănuitor că el este într-adevăr ucigașul căutat, Oedip, iritat, întreabă ciobanul : „Dar eu, eu ?" Se desprind în partea sa vocală, elementele leit-motivului său, celula „a" inversată. (Cvinta micșorată, alcătuită dintr-o cvartă perfectă și secunda mică).



Însfîrșit, ultimul exemplu pentru demonstrarea paternității leit-motivului principal al operei l-am extras din partida ciobanului. El mărturisește că a primit să arunce în prăpastie pe... „fiul lui Laios". Se distinge în exemplul muzical ce urmează iarăși celula „a" din leit-motivul lui Oedip.



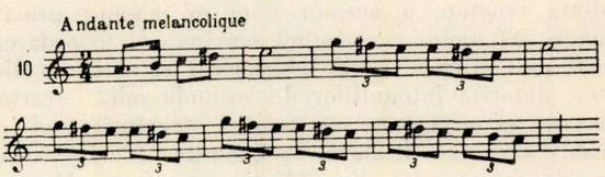
În lucrarea sa, Lucian Voiculescu nu menționează acest leit-motiv. Mai mult, unele variante ale acestei caracteristici muzicale sînt atribuite leit-motivului destinului, ceea ce desigur nu corespunde realității.

★

Arătam mai sus că la baza leit-motivului se află intervalele de secundă mică și cvartă mărită, provenite din utilizarea unor scări modale, respectiv a modului lidic, uneori doric, ceea ce pledează pentru legătura cu muzica populară.

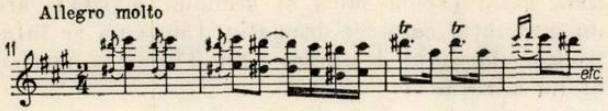
Vreme îndelungată, în studii semnate de autori care nu cunoșteau în suficientă măsură muzica tragediei lirice enesciene, s-a afirmat că „Oedip" nu este o lucrare românească, că în muzica operei compozitorul a căutat să reînvie vechile moduri grecești. Enescu n-a intenționat să „reînvie" modurile antice ci a recurs la muzica populară românească pentru redarea atmosferei arhaice și în același timp contemporană a muzicii. În prezent acest fapt a devenit aproape o axiomă. În repetate rînduri s-a demonstrat caracterul național al operei „Oedip" făcîndu-se aluzie la dansurile păstorești, la cîntecul din fluier al ciobanului. Adăugăm la acestea că leit-motivul dominant al partiturii, cel al lui Oedip, are o afinitate certă cu muzica noastră populară. Enescu a cumpănit mult asupra ceea ce avea să imprime discret, dar incontestabil specific național, capodoperei creației sale. Intonațiile leit-motivului lui Oedip pot fi identificate în culegerile diferitelor epoci.

În următorul fragment melodic extras din „Arie oltenească" (nr. 1) cuprinsă în caetul „Romînia", publicate de Ion Wachmann, se observă alterarea suitoare a treptei a IV.

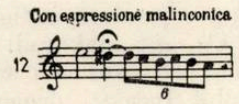


Mult mai grăitor pentru susținerea filiației leit-motivului lui Oedip cu melosul popular ni se pare fragmentul desprins din „Hora bahică" (nr. 6) din „Eco de la Valahia" a lui I. Wachmann. Modul lidic (cu treapta II ridicată) folosit aci, ne îngăduie o asociație cu leit-motivul nostru. De asemenea, intervalele nu au întotdeauna mers trep-

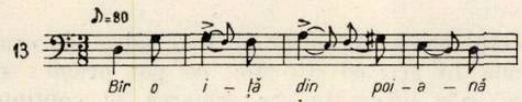
tat, ci se întîlnesc salturi ca bunăoară cel de cvartă mărită. Mai mult, privind cu atenție această melodie de joc, vom constata schema leit-motivului lui Oedip, celula „a" (mi, re diez, la).



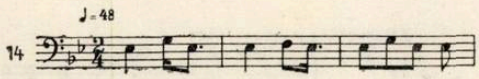
Și în caietele lui Carol Mikuli „Douăsprezece arii naționale romînești" se întîlnesc formule melodice cu mers coborîtor, avînd ambitusul de cvintă, cu treapta IV ridicată.



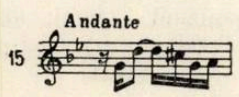
În lucrarea „Vicleimul din Tîrgu Jiu" a lui Constantin Brăiloiu colaborator al lui George Enescu în cadrul Societății Compozitorilor Romîni, există o melodie din care extragem următorul fragment, a cărui structură modală intonațională, o găsim extrem de apropiată de prima celulă a leit-motivului care ne preocupă



Și celula „b" din leit-motivul lui Oedip se găsește frecvent în melosul popular. În „Colindele" lui George Breazul se poate constata adeseori (a se vedea 54, 82, 140). Vom recurge la un singur exemplu extras tot din studiul mai sus citat al lui C. Brăiloiu



Și în creația compozitorilor noștri înaintași sau contemporani cu Enescu se află fragmente melodice asemănătoare. George Breazul a semnalat prezența tritonului doric în creația lui Jacob Mureșianu (cantatele „Mănăstirea Argeșului", „Erculean"). De asemenea el se mai întîlnește în opera „Petru Rareș" de Caudella și în opera comică „Insula florilor" de M. Cohen-Lînariu. În partea secundă a cvartetului de coarde a lui S. Drăgoi, distins în anul 1922 cu premiul „George Enescu", se constată un motiv similar celui oedipian.

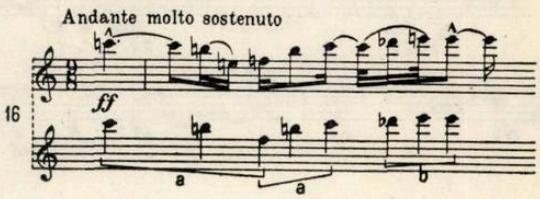


Exemplele pot fi incomparabil mai numeroase. Ne oprim aci, deoarece acest aspect nu ne preocupă în mod special în studiul de față. Din cele arătate, credem că se poate deduce unde își are rădăcinile leit-motivul lui Oedip. Atunci cînd se vor cunoaște schițele enesciene la „Oedip" vor fi posibile afirmații și mai precise în acest sens. Deocamdată ne mulțumim cu mărturiile că Enescu a cunoscut culegerile de folclor și creația compozitorilor noștri, care întăresc întrucîtva exemplele muzicale ilustrate. Este incontestabil pentru noi că Enescu a fost în permanență la curent cu gradul de cercetare și asimilare a atributelor cîntecului popular din care și-a extras formule melodice și ritmice, scări modale, metri și culori timbrale folosindu-le în creația sa, inclusiv în „Oedip".

★

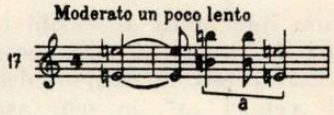
Leit-motivul lui Oedip are un rol important în dramaturgia muzicală, înrudindu-se tematic cu toate leit-motivele operei.

Leit-motivul Iocastei, al incestului, ce apare încă în preludiu, de un caracter senzual, erotic și în același timp dramatic, derivă din ilustrarea muzicală a lui Oedip.



Din schema intervalelor efectuată sub leit-motivul Iocastei se poate vedea cum Enescu folosind celula „a" și „b", creează o imagine cu totul nouă. Celula „a", tratată descendent și apoi în sens invers, este pregnantă. Secunda mărită, în cazul de față re bemol-mi, obținută prin coborîrea treptei a II-a ca rezultat al cromatizării modului popular, ne face să ne gîndim la celula „b" din leit-motivul lui Oedip. În acest exemplu se cristalizează mersul în secunde mici procedeu cromatic ce va avea un rol imens în dramatizarea expresiei. Remarcăm de asemenea secunda mărită, considerată în veacul trecut de către unii compozitori unul din atributele specifice muzicii romînești.

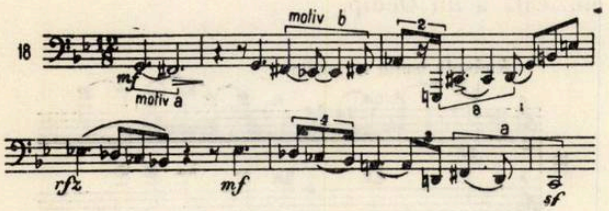
În tabloul sfinxului se impune ascultătorului acest leit-motiv.



Enescu l-a denumit, după cum ne relatează Lucian Voiculescu, „duelul verbal între Oedip și Sfinx". Într-adevăr, există aici celula „a" din leit-motivul lui Oedip. Leit-motivul acesta, pornește de la tonică, ajunge la dominantă, și apoi revine prin treapta IV ridicată din nou la tonul inițial. Pe această temă Sfinxul îi va spune lui Oedip : „Te așteptăm".

Sfinxul nu poate fi conceput în această scenă fără Oedip și de aceea credem că Enescu a recurs la celula „a". Plasarea acestei teme cu valori augmentate, pe un fond orchestral impetuos, dinamic, mereu în devenire, îi imprimă un caracter voluptos, languros și în același timp o spaimă de moarte ce se amplifică treptat. Caracterul acestui leit-motiv, alcătuit din patru note, avînd un mers sinuos, un fel de zbucium, spasm, ne face să ne gîndim mai degrabă la Sfinx decît la Oedip. Aceasta cu atît mai mult cu cît eroul operei în această scenă apare ferm, încrezător, hotărît să biruiască Sfinxul. De altfel, această temă va reveni în actul III (prin urmare are funcții leit-motivice), în momentul cînd Oedip pune ultima întrebare ciobanului înainte de a afla adevărul crud, ca o aluzie la Sfinx, la cele prezise de acesta cînd s-a prăbușit (a se vedea exemplul 8).

Destinul împotriva căruia Oedip luptă în permanență este redat muzical printr-o imagine gravă, enigmatică, sumbră.

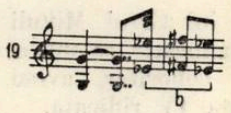


Cu acest leit-motiv începe preludiul operei. Pe parcurs se va întîlni foarte rar, spre deosebire de alte leit-motive și în special, cel al lui Oedip. Filiația leit-motivului cu al omului este identificabilă, deși ea este îngreuiată oarecum de mersul sinuos al liniei melodice. Începutul leit-motivului destinului este sinonim cu primul interval al celulei „a", secunda mică. Secunda mărită care urmează ne canalizează gîndul spre celula „b", în sens descendent. De fapt, leit-motivul propriu-zis al destinului cuprinde primele două măsuri și prima notă din măsura treia după care se profilează un leit-motiv nou ce va însoți leit-motivul destinului, dar va apărea și de sine stătător. Este vorba de ceea ce unii denumesc leit-motivul exilului lui Oedip, al surghiunului, al izgonirii. Din text și momentele scenice în care apare, rezultă într-adevăr că acest leit-motiv este al surghiunului, al nenorocirii care s-a abătut asupra lui Oedip.

În structura intervalică a acestui leit-motiv se relevă salturi de cvartă și mers în secunde. În două rînduri, respectiv la început, descifrăm cele trei note ale celulei „a", în sens ascendent (fa diez, do diez, re) și în încheiere celula „b".

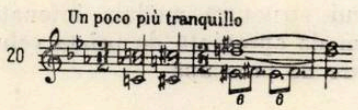
Din analiza leit-motivelor destinului și surghiunului, (o altă înfățișare muzicală a fatalității) se constată prezența principiului anticipării motivice, principiul cristalizării treptate a unor viitoare teme imagini, atît de frecvent folosit de către Enescu și în celelalte creații. În fond, existența unor celule motivice specifice lui Oedip în leit-motive ca cel al destinului sau al surghiunului sînt deplin îndreptățite de dramaturgie. Destinul în operă este antiteza omului, a lui Oedip, iar surghiunul este personificat prin Oedip.

Laios, paricidul este întruchipat printr-un leit-motiv sobru, scurt. Datorită intervalului de septimă mare (sextă mică și secundă mărită), are un pronunțat caracter dramatic. Iată cum se înfățișează, în actul I atunci cînd Thiresias prezice ursita micului vlăstar.



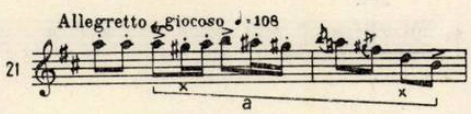
Secunda mărită reprezintă indiciul înrudirii în cazul de față. Cu atît mai mult cu cît asemănarea prin celula „b" este mai vizibilă decît în cazul leit-motivului Iocastei deoarece linia melodică revine la nota de plecare a secundei mărite (mi bemol, fa diez, mi bemol).

Filiația se distinge și în leit-motivul lui Thiresias, de factură armonică și nu melodică.

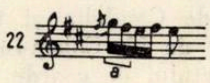


Mersul cromatic suitor și apoi saltul de cvartă perfectă în aceeași direcție, ne pot orienta spre celula „a", inversată. Se remarcă în conținutul acestei imagini muzicale a bătrînului înțelept, profunzime, cumpătare, clarviziune.

Tema dansului păstorilor, ce va reveni transfigurată, dramatizată prin cromatizarea sunetelor, are în configurația sa notele celulei „a" din leit-motivul lui Oedip, așa cum se vede din notele marcate sub exemplu.



Există însă o legătură mai îndepărtată între Oedip și caracterizarea muzicală a Tebei, prin secunda mică coborîtoare.

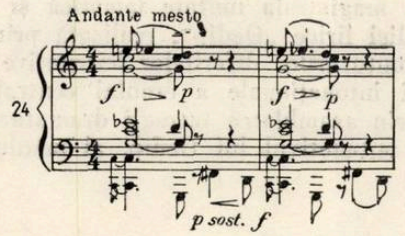


Acest leit-motiv se va include și în partida vocală a lui Oedip, în răspunsul dat la întrebarea Sfinxului. Răspunzînd „Omul, omul e mai tare decît ursita!" (exemplu 6) Oedip a salvat cetatea Tebei de fiorosul Sfinx.

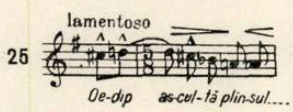
Leitmotivul Tebei este înrudit și contopit în leit-motivul ciobanului, un motiv unduitor și ornamentat, intonat de flaut, amintind timbrul fluierului nostru popular.

Mergînd pe această linie, se constată prezența elementelor intonaționale specifice leit-motivului lui Oedip și în melodia de largă respirație ce ilustrează Corintul (a doua frază muzicală îndeosebi), care va reveni și în actul III, odată cu intrarea lui Phorbas în scenă.

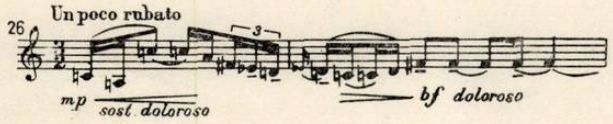
În studiile consacrate tragediei lirice, s-a insistat puțin asupra lui Oedip, conducătorul Tebei, care întreprinde acțiuni animat de dorința ajutorării, slujirii mulțimii. Chiar și căutarea adevărului (în actul III), acel uluitor proces ce se desfășoară readucînd în fond evenimente văzute și auzite, se face pentru a izbăvi cetatea de ciumă, de suferință. Există în partitură un leit-motiv, un geamăt surd, obținut prin aceeași secundă mică cromatizată coborîtor, ce se profilează în clipele de jale, durere, groază ale poporului. Aceasta apare în actul I, cînd atmosfera se întunecă dintr-o dată în urma aflării copleșitoarei ursite a noului născut. În registrul grav, se distinge celula „b" a leit-motivului oedipian.



Jalea mulțimii va reveni și la începutul actului III. Corul imploră regele să-i vină în ajutor. În muzică se desfășoară acel cutremurător lamento, bocet, străbătut pe alocuri de leit-motivul lui Oedip (celula „a") revenind aidoma unui refren a cărei cromatizare intensifică parcă jalea mulțimii.



Un alt leit-motiv care vădește relația de înrudire tematică cu cel al lui Oedip este leit-motivul Antigonei. El apare prima oară intonat de saxofon, după autopedepsirea lui Oedip (actul III) și apoi va persista la sfîrșitul operei. Îndeosebi începutul și cadența sa ne îndreptățesc să-l apropiem de leitmotivul lui Oedip.

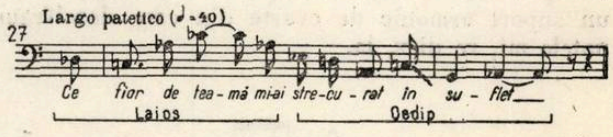


Nu am epuizat toate leit-motivele operei și nici nu ne propunem acest obiectiv. Dar din cele ilustrate, sperăm să rezulte filiația ce există între acestea și leit-motivul chintesență al operei, leit-motivul lui Oedip.

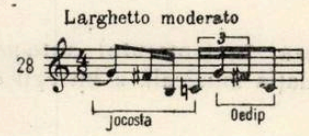
★

Rolul dominant și determinant al caracteristicii muzicale a lui Oedip se manifestă și sub alte aspecte. Vom enunța trei dintre acestea.

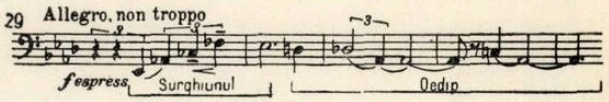
În primul rînd este vorba de fuziunea lui, contopirea lui cu alte leit-motive în cadrul uneia și aceleiași fraze muzicale. Și în această direcție exemplele abundă în partitură, excelînd în ultimele două acte. Fiecare leit-motiv apare legat de alte leit-motive. Astfel, în scena cînd Oedip află de la Iocasta că Laios a fost ucis la răscrucea a trei drumuri, deci are primul indiciu al faptei sale, în partea sa vocală se îmbină leit-motivele Laios și Oedip.



Numeroase sînt cazurile cînd se contopesc într-un tot unitar leit-motivele Iocasta și Oedip. Recurgem la un exemplu laconic din actul III.



Tot în finalul actului III, răsună concluziv, împreunate, leit-motivele surghiunului și ale lui Oedip.



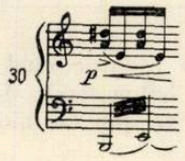
Adeseori leit-motivele operei răsună simultan, împletindu-se contrapunctic. Enescu nu dezminte nici în partitura lui Oedip faptul că este un veritabil polifonist. Astfel, amintim dialogul dintre fagot, improvizînd pe baza leit-motivului Laios, al paricidului și cel al ciobanului, intonat de flaut de la începutul tabloului II al actului II. Mai înainte, în tabloul Corintului, pe fondul melodic al leit-motivului Corintului intonat de Corul din culise, se brodează frînturi din leit-motivul lui Oedip, îngîndurat, chinuit de amintirea întîmplării de la Delphi. Chiar și în exemplul 8 se întrevede suprapunerea leit-motivului duelului Sfinx-Oedip pe cel al surghiunului. În voce, așa cum am mai arătat, se află un crîmpei din leit-motivul lui Oedip.

Un alt aspect ce se mai desprinde din analiza tematică a partiturii, este acela al rolului leit-motivului lui Oedip în cristalizarea unor numere

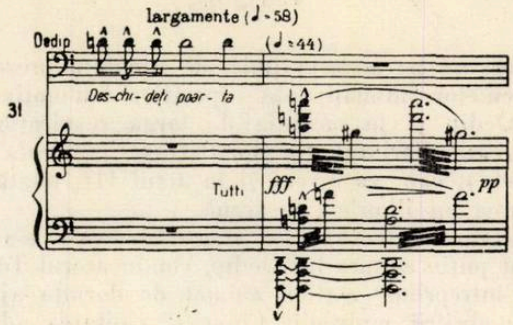
de sine stătătoare sau a unor scene. Renumita melopee a lui Oedip din actul II, tabloul III „Cine bea otrava cu gust îndoit" este axată în întregime pe leit-motivul său, (celula „b"). Acelaşi principiu se constată şi din monologul lui Oedip din tabloul II al actului II. Întrebarea Sfinxului, adresată lui Oedip, este clădită de asemenea pe acelaşi leit-motiv (celula „a"), fiind prezentă şi în partea sa vocală.

Leit-motivul lui Oedip va constitui fundalul sonor pe care se vor desfăşura scene întregi. Astfel, sub formă de ostinato, întîlnim celula „a" a leit-motivului pe suprafeţe orchestrale mari în tabloul Sfinxului şi înaintea culminaţiei din actul III.

Al treilea aspect se referă la utilizarea în sens vertical a acestui leit-motiv. Armonia momentelor cruciale decurge din suprapunerea simultană a notelor componente ale celulei „a". Răspunsul lui Oedip la întrebarea Sfinxului se declanşează pe un suport armonic de cvarte din care descifrăm notele mi, re diez, la.



De asemenea, în momentul auto-pedepsirii lui Oedip, culminaţia muzicală a întregii opere (actul III), armonia este derivată tot din celula „a" respectiv : la sol diez, re.



Aceste exemple nu sînt singurele care se pot aduce în sprijinul afirmaţiilor noastre.

★

În spaţiul limitat al acestui studiu am abordat un cerc restrîns de probleme şi exemplificări nu numai în raport cu complexa partitură a operei Oedip, dar şi în raport cu tema propusă, formulată în titlu.

Cu toate acestea, din cele arătate s-a putut constata magistrala unitate tematică şi stilistică a tragediei lirice „Oedip", realizată prin concentrarea contururilor diferitelor leit-motive în jurul formulei intonaţionale a eroului central, şi totodată prin asamblarea întregii dramaturgii muzicale pe leit-motivul lui Oedip, al omului.

ANDREI PORFETYE

Figuri de muzicieni contemporani: Paul Hindemith

Prin moartea subită, prematură a lui Paul Hindemith — compozitorul avea doar 68 de ani şi era în plină activitate artistică — cultura muzicală universală pierde una dintre cele mai de seamă figuri ale sale în veacul XX.

Alături de Stravinski, Bartók, Prokofiev, Enescu, Honegger, şcoala vieneză în frunte cu Schönberg, Berg şi Webern, Hindemith, prin personalitatea sa creatoare, activitatea interpretativă, munca teoretică şi educativă a contribuit la deschiderea drumului artei secolului nostru.

În Germania, după primul război mondial, se prăbuşeşte imperiul wilhelmin. Revoluţia socialistă din Bavaria zdruncină din temelii vechea putere. Burghezia caută formele moderne de menţinere a exploatării şi de intensificare a politicii de reprimare a libertăţii gîndirii şi luptei maselor. Cu dispariţia celui de al doilea Reich se destramă şi vechile concepţii despre cultură şi artă. Dominaţia romantismului post-wagnerian în artă slăbeşte continuu. Ca reacţie împotriva exceselor gîndirii pesimiste, se naşte o artă nouă, viguroasă, sănătoasă, plină de vitalitate, simplă, energică. În loc de visare romantică pasivă, compozitorii noii generaţii îşi îndreaptă atenţia spre realitatea contemporană.

În celelalte ţări ale Europei o parte din compozitori caută reîmprospătarea graiului muzical prin folosirea melosului popular (Enescu, Bartók, Janacek, Stravinski) ; alţii se apropie de concepţiile unor epoci trecute, Stravinski la preclasicism, iar Honegger la clasicismul beethovenian. Dar ceea ce uneşte pe toţi creatorii de seamă din prima jumătate a veacului nostru, este aversiunea faţă de excesele romantismului, individualismului, în ciuda faptului că unii dintre ei, în special Schönberg, Berg, şi într-o oarecare măsură chiar Webern, plătesc tribut — în primele lor opusuri — wagnerianismului. Berg va rămîne toată viaţa fidel simţirii romantice, în ciuda unei concepţii muzicale în care intelectul predomină. *Wozzek, Concertul pentru vioară şi orchestră* şi, într-o anumită măsură, *Concertul de cameră pentru vioară, pian şi treisprezece instrumente de suflat,* sînt pătrunse de puternice efuziuni de sentimente, propovăduite de muzica secolului trecut.

Paul Hindemith şi Dinu Lipatti

După 1918 centrul artistic al Germaniei devine Berlinul. Nume ca Busoni, Hindemith, Furtwängler, Schönberg, Kleiber, Klemperer, Schrecher, Krenek, Bruno Walter sînt strîns legate de această epocă. Muzica contemporană începe să pătrundă în sala de concert, ocupă un loc din ce în ce mai important în viaţa culturală. În lupta lor pentru cucerirea „pieţii" muzicale, adepţii muzicii noi se folosesc de experienţa organizatorică a adversarilor principali — wagnerienii —, înfiinţînd şi ei organizaţii cu scopul de răspîndire a noilor produse muzicale. În această acţiune de propagandă a noului, festivalurile muzicale din diferitele centre, în frunte cu Donaueschingen (mic orăşel din Bavaria) iar mai tîrziu Baden-Baden deţineau cap de afiş.

Tînărul Hindemith este nelipsit la festivalurile muzicii moderne ale vremii. În 1922 participă la festivalurile de muzică contemporană din Salzburg cu primul său cvartet în fa minor şi la Donaueschingen cu „Kammermusik 1921". Mai pe urmă, în mijlocul renumitului cvartet „Amar", mînuind cu măiestrie şi virtuozitate viola, devine principalul propagator al muzicii de cameră.

Hindemith s-a născut la 16 noiembrie 1895 la Hanau, aproape de Frankfurt pe Main. Aşa după cum reiese din concisa sa autobiografie, ce datează din anul 1922 (scrisă la 27 de ani), începe studiul muzicii la vîrsta de 12 ani. Tinereţea sa poate fi caracterizată pe scurt prin cuvintele „enfant terrible". Mai pe urmă, în calitate de violonist, bracist, pianist, chiar toboşar, el trăieşte intens viaţa muzicală. Cîntă în cele mai felurite ansambluri şi formaţii muzicale. În concepţia tînărului artist, muzica de cinema, cea oferită în cafenele, muzica de jazz se împacă perfect cu aspiraţiile cele mai înalte în domeniul muzicii de cameră sau simfonică. Astfel, el devine stăpîn sigur al multiplelor mijloace de expresie, cunoaşte adînc practica muzicală a feluritelor domenii. Începînd cu anul 1916, cu ocuparea postului de prim concert maestru al operei din Frankfurt, i se oferă posibilitatea de a studia temeinic şi acest

gen. Ca creator, devine principalul animator ai muzicii din țara sa. Activează în mai toate domeniile muzicale. La treizeci de ani, este recunoscut ca prim reprezentant al muzicii contemporane germane. Are succese dar... și mulți dușmani. Numirea sa ca profesor de compoziție la Academia de muzică din Berlin, în anul 1927, a dezlănțuit proteste vehemente din partea cercurilor conservatoare. Primele audiții ale muzicii sale erau aplaudate frenetic, pe de o parte, și fluierate la fel de intens ca aplauzele, pe de altă parte. În Wilhelm Furtwängler, Hindemith a găsit nu numai un interpret ideal dar și un prieten care a luptat pentru opera lui, mai cu seamă în perioada cruntă de dominare a barbariei fasciste. Muzica lui Hindemith nu este pe placul dictatorului. Este socotită insuficient de „națională", neconformă noii „etici" și „estetici" antiumane și antiartistice propagate de Rosenberg. Împreună cu alți mari muzicieni ca Arnold Schönberg, Kurt Weill, Otto Klemperer, Bruno Walter, Erich Kleiber, Hindemith părăsește țara. În perioada 1936—1940 colindă mai multe țări din Europa. Astfel deține pentru un timp o catedră de compoziție în Turcia. Anglia îi primește vizita pentru cîtva timp. Începînd cu anul 1940 se stabilește în Statele Unite. Aici desfășoară o activitate pedagogică (catedra de compoziție) la Yale-University din New Haven. În acești ani Hindemith este în plenitudinea forțelor sale de creație. Stilul său personal s-a cristalizat, apele tulburi dar pline de energie ale tinereții s-au limpezit și curg acum în albia dreaptă, regulată. Romantismul și pe alocuri academismul, ce se va accentua din ce în ce mai mult, pun pecetea asupra noilor sale creații. Se nasc opusuri peste opusuri — de altfel ușurința în mînuirea penelului este semnificativă pentru stilul de muncă al lui Hindemith, meșteșugar iscusit, recunoscut chiar din tinerețe.

În anul 1953 Hindemith părăsește America preluînd catedra de muzicologie la Conservatorul din Zürich (Elveția). Preocuparea din ce în ce mai accentuată cu muzicologia și cu problemele filozofice este încă o latură caracteristică pentru ultima epocă de creație a lui Hindemith. Cu activitatea pedagogică se intensifică și cea interpretativă. În ultimii ani (a murit în luna decembrie 1963) îl găsim la pupitrul celor mai renumite orchestre din America și apusul Europei. La Viena, de exemplu conduce o serie de concerte, fiind apreciat ca excelent dirijor. În legătură cu activitatea sa dirijorală este demn de menționat un amănunt interesant. Muzician cu o concepție personală deplin conturată, Hindemith n-a ezitat ca dirijor să promoveze creații ce aparțin celor mai diverse direcții, inclusiv cele ale adversarilor săi.

★

Concepția artistică, ale cărei coordonate determină graiul muzical, înfățișarea sa, într-un cuvînt stilul său, a suferit modificări esențiale în decursul timpului. Contradicții de gîndire artistice între diferite perioade îi sînt caracteristice. În urma elaborării unor noi teorii el neagă mereu ce a scris, merge într-atît încît schimbă aproape integral înfățișarea unei lucrări. Astfel cunoaștem varianta vestitului ciclu de lieduri „Marienleben" (Viața Mariei) realizată după al doilea război mondial, în care netezește disonanțele, calmează puterea expresivă, conduce limbajul muzical chiar spre un academism sec, răpind ciclului prospețimea inspirației, vigoarea, robustețea expresiilor, tipice pentru epoca frămîntată în care a fost creat. Și opera „Cardillac" (1927) a suferit o asemenea transformare.

În năzuințele tînărului muzician pot fi urmărite două direcții, bine distincte : îndepărtarea de la idealurile romantice și strîns legată de aceasta și reînnoirea muzicii pornind de la practica muzicală contemporană. Contactul cu viața obișnuită, prozaică, crudă cîteodată, cînd, conform mărturiilor sale, „cele trei ... opere într-un act vor rămîne probabil unicele, dat fiind că, în urma necontenitei creșteri de prețuri pe piața hîrtiei de note, nu se mai pot scrie decît partituri reduse...", a pus pecetea asupra creației sale. Astfel după cum vom vedea, jazului, muzicii de cafenea (café concert), de cinema (trebuie avută în vedere, bineînțeles, muzica ce se cîntă în timpul rulării filmului mut) li se deschid porțile larg pentru intrarea triumfală în „sanctuarul" sonor cum erau socotite muzica simfonică și de cameră. Locul „elevației", al „tainelor" și „simbolurilor", îl ia cotidianul cîteodată chiar banalul. Această infiltrare a jazului, a melodiilor de bîlci, chiar de circ în muzica „serioasă" este comună multor lucrări ale secolului.

Stravinski, în Petruşka, Ravel, Honegger, Weill în „Opera de trei parale" după Brecht, Krenek, în opera „Jonny spielt auf" (Jonny cîntă) — văd în asemenea gen de melodie un mijloc de reîmprospătare pentru muzica greoaie, „îmbătrînită", a secolului trecut iar unii din ei, în acel moment chiar salvarea. Pentru scurt timp, însă. După aproximativ două decenii de febrile căutări compozitorii se îndreaptă spre un făgaș trainic, stabil, lucrările lor din acea epocă primind ulterior calificativul *clasice*.

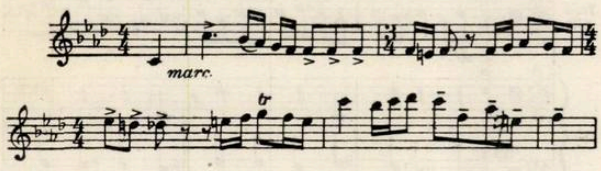
La reprofilarea muzicii, și în special aceea a lui Hindemith, stabilizarea ei în coordonate sigure a contribuit, în mare măsură, legătura cu preclasicismul. Hindemith, încununînd cu succes strădaniile „bătrînului" Brahms, ale lui Reger —, a reușit să scoată la lumină vechile forme muzicale, umplîndu-le cu un conținut de factură romantică. Muzica, din „înaltele ei sfere", este readusă pe pămînt, iar muzicianului i se cere — în concepția lui Hindemith — un desăvîrșit meșteșug. Cuvintele lui Busoni : „Avem nevoie de o mare artă clasică măiestrită, simplă, cuprinzătoare. Concizie, cezuri frecvente, mult aer. Ferestrele deschise. Și nu concentrarea gravă a ascultătorului, ci zîmbet și lacrimi" puteau fi rostite și de Hindemith. Stravinski îmbrățișa nu numai concepția ci și stilul ba chiar și scriitura vechilor maeștri. Bartók, admirator entuziast al artei bachiene, asimilează în altă manieră caracteristicile muzicii barocului. Neoclasicismul pune pecetea sa asupra vremii și va fi propagat ulterior de o pleiadă de

PAUL HINDEMITH

tineri, mare parte din ei epigoni, care preiau numai exteriorul, doar forma şi nu şi spiritul.

Am văzut deci rădăcinile concepţiei artistice a lui Hindemith. Multiple sînt idealurile sale artistice de felurite înfăţişări, unele excluzînd pe celelalte. La cele vechi se adaugă mereu altele noi. Concretizarea lor — opera muzicală — are aspectul unui tablou veridic al veşnicelor frămîntări. În consecinţă, muzica sa va fi inegală atît din punct de vedere al formei, al stilului cît şi al conţinutului expresiv.

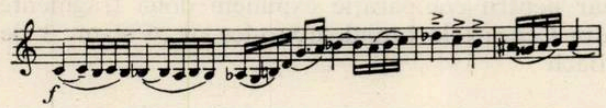
Dar un lucru se remarcă chiar de la primele sale piese: siguranţa meşteşugului muzical, excepţionalul simţ al formei. Astfel, de pildă, remarcăm în primul Cvartet pentru coarde op. 10 o scriitură instrumentală impecabilă. Concis, nimic în plus totul este expresiv, totul sună. Din punct de vedere al concepţiei ca şi al stilului este înrudit cu cvartetele lui Beethoven. Este suficient să aruncăm o privire asupra temei principale,



ca să ne dăm seama de acest lucru. Beethovenian este şi felul dezvoltării, scriitura instrumentală. Găsim, desigur, şi germeni ai stilului hindemithian de mai tîrziu, ca de pildă desele schimbări de măsură, preferinţa pentru măsuri ternare (16 pe 8 şi 9 pe 8) etc. dar ele apar încă mult estompate.

Altfel este cel de al doilea Cvartet p. 16, lucrare care i-a adus aprecieri şi pe plan internaţional.

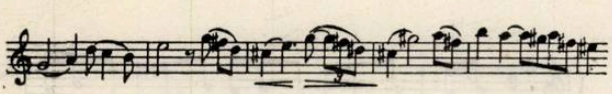
Muzica respiră alt climat. Dinamizarea liniei melodice,



cromatizarea discursului, acorduri aspre, disonante, plasarea materialului sonor în spaţiu, deschid perspectiva unui nou stil personal.

Principiul variantelor, preluat din muzica barocului, îşi găseşte aplicarea. De asemenea observăm predilecţia pentru ritmul complementar împrumutat tot din muzica barocului. Pe alocuri se observă şi tendinţa spre polifonizarea discursului.

Cvartetul al 3-lea op. 22 continuă transformarea stilistică, reprezentînd totodată o oarecare clarificare. Tema



vădeşte deja trăsăturile caracteristice ale stilului hindemithian de mai tîrziu: instabilitate tonală, variaţia ritmică, cursivitatea melodică reţinută în expresie, armonia de cvarte şi cvinte. Bineînţeles, asemenea temă poate fi încadrată numai într-o muzică liniară, în care orizontalul predomină. Ea îşi poate evidenţia potenţele doar în compania unor teme egale în expresie şi poate fi înţeleasă numai vizînd întregul.

În aceeaşi perioadă a fost creată şi opera într-un act „Sancta Susana" scrisă pe un libret de August Stramm. Dacă „Kammermusik 1921", cu al său final de jazz, a şocat auditoriul, această operă a scandalizat pur şi simplu publicul. Şi nu atît prin muzica relativ neşocantă, chiar melodioasă, doar antipatetică, ci prin libret; un amestec de mistic cu erotic. Opera putea fi reprezentată numai sub protecţia poliţiei. Muzica are mai de grabă un caracter liric şi simfonic decît dramatic. De altfel această contradicţie între subiectul dramatic şi muzică va fi trăsătura tipică pentru creaţia de operă. În viitoarele sale opere, el merge şi mai departe decît Berg, muzician care introduce în operă forme de provenienţă instrumentală ca passacaglia, invenţiunea, fuga etc. Dar, pe cînd la Berg muzica se naşte din dramaturgia scenică, la Hindemith formele devin de sine stătătoare, autonome; muzica este adăugată scenei şi se desfăşoară paralel cu acţiunea. Mai mult, pe alocuri, acţiunea se opreşte iar cîntăreţul apare în faţa rampei, interpretînd o arie în maniera concertistică. Desigur, în asemenea condiţii, acţiunea scenică nu poate fi decît ştearsă, palidă, (mai puţin în primele opere şi mai mult, dispărînd aproape cu desăvîrşire în ultima, „Armonia lumii", unde disputele ştiinţifice, filozofice, înlocuiesc dramaturgia)

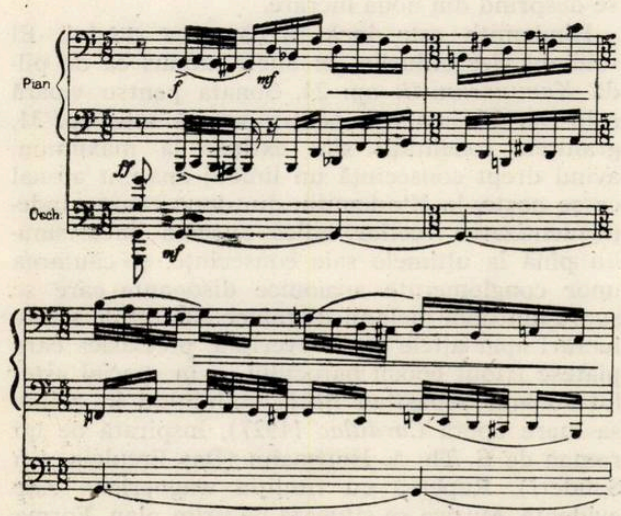
Pe o linie asemănătoare se află şi textele celorlalte două opere într-un act create în acea perioadă *„Mörder, Hoffnung der Frauen"* (Ucigaşul, speranţa femeilor), după Kokoschka, şi *Nusch-Nuschi* după un libret de Blei.

O cu totul altă lume sonoră ni se deschide în ciclul monumental de lieduri *Marienleben* (Viaţa Mariei), pe texte de Rilke (1924). Îmbinarea vitalităţii, robusteţii, dinamismului cu severitatea gîndirii muzicale, folosirea unei armonii bazată pe acordul de cvartă şi cvintă, întrepătrunderea tonalităţilor, mişcarea liniară a vocilor, expresia aspră a liniei vocale severe, sînt caracteristici ce se desprind din noua lucrare.

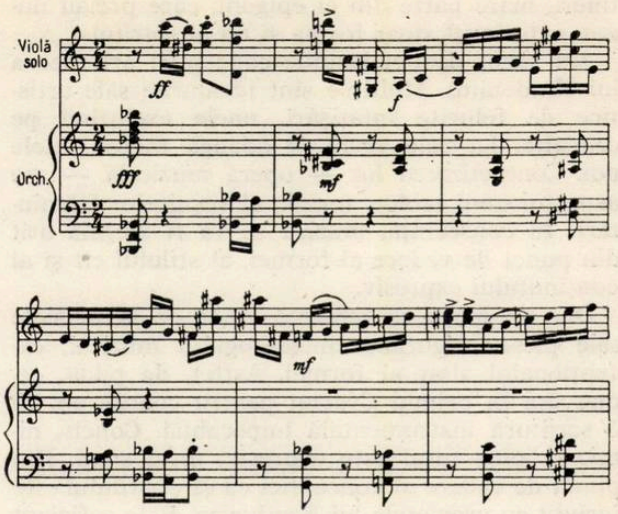
Hindemith este încă în căutarea noului. El schimbă des stilurile. În unele lucrări ca de pildă *Kammermusik* op. 24, Sonata pentru vioară solo op. 25, sonatele pentru vioară solo op. 31, graniţele tonalităţii sînt extinse la maximum, avînd drept consecinţă un limbaj aparent atonal ce se naşte, la Hindemith, din două cauze: independentizarea vocilor, adică ducerea linearismului pînă la ultimele sale consecinţe, şi căutarea unor conglomerate armonice disonante care se suprapun unor melodii diatonice. Alături de aceste lucrări apar altele de o severitate preclasică care plătesc tribut epocii barocului, şi în special artei lui Johann Sebastian Bach, culminînd în prima sa mare operă *Cardillac* (1927), inspirată de un roman de E. Th. A. Hoffmann (Das Freulein von Scuderi). Ruperea cu tradiţia wagneriană este evidentă. Muzica se situează pe prim plan. Forma

operei nu este plămădită din spiritul textului ci legile pur muzicale guvernează şi dictează desfăşurarea construcţiei. Scena îşi schimbă des rolul devenind estrada din sala de concert, iar cîntăreţul părea că uită pentru cîteva clipe rolul şi se transformă în interpret concertist. Acţiunea, deşi vie, cu puternice trăsături expresioniste — giuvaergiul Cardillac îşi omoară clienţii ca să ajungă iar în posesia operei sale, preferînd să-şi piardă fiica decît podoabele lucrate de el — nu a imprimat muzicii pecetea ei. Acest fel de a scrie opera reprezenta o încercare destul de riscantă, ţinînd cont mai ales de puternica înrîurire ce a exercitat-o drama wagneriană nu numai asupra teatrului de operă din Germania epocii respective ci şi asupra publicului.

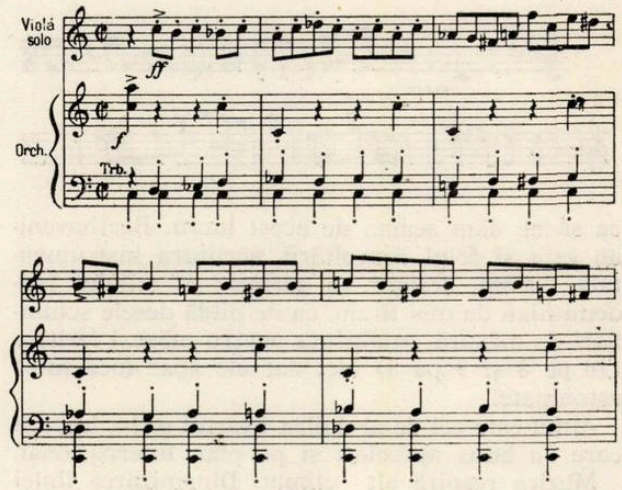
Reacţia muzicală a lui Hindemith împotriva sonorităţilor umflate, împotriva folosirii unui aparat orchestral gigantic cum se obişnuia în poemele simfonice ale lui Richard Strauss şi lucrările Hans Pfitzner, o constituie cele patru concerte cuprinse în *Kammermusik* op. 36 (pentru pian, violoncel, violă şi vioară). Titlul este grăitor: *Muzica de cameră*. Aceste concerte reînvie spiritul — în unele părţi chiar şi forma, — concertelor grossi. Alcătuirea instrumentelor nu ţine seama de concepţia orchestrei romantice. Fiecare din aceste concerte are altă componenţă instrumentală. Instrumentele de suflat nu mai apar perechi. În Concertul pentru vioară de exemplu dispare partida de viori iar în cel de violă viorile şi violele. Firește, sonoritatea va fi cu totul diferită faţă de idealul sonor al veacului trecut. Implicit se schimbă şi principiile de orchestraţie; fiecare instrument este tratat în mod solistic iar omogenitatea acordului, către care tindeau romanticii, este voit neglijată. Dimpotrivă. Se preferă timbrele individualizate în dauna celor mixte. Pe plan ritmic observăm tendinţa spre o pulsaţie neîntreruptă, spre ritmul complementar, cum îl întîlnim în muzica lui Bach. Redăm cîte o temă din cele trei concerte (pian, violă şi vioară)



Kammermusik Nr 4 Op. 36 Nr. 4

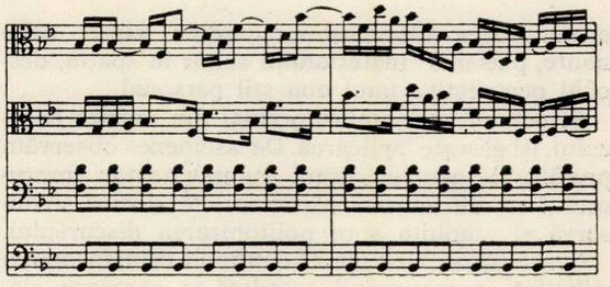


Kammermusik Nr. 2 Op. 26 Nr. 1

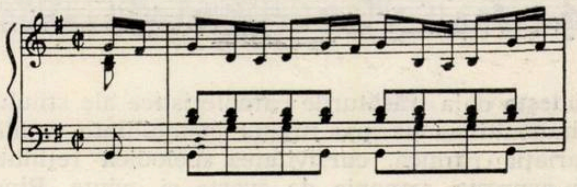


Kammermusik Nr. 5 Op. Nr. 4

iar pentru comparaţie expunem două fragmente din Concertele brandemburgice nr. 6 şi nr. 3 de Bach.



Concertul brandemburgic Nr. 6



Concertul brandemburgic Nr. 3

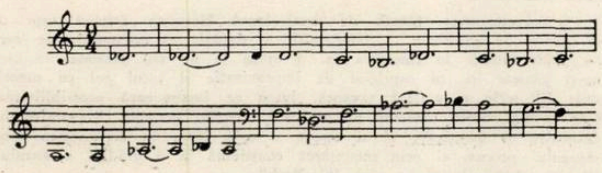
Chiar din simpla confruntare a acestor fragmente ne dăm uşor seama de apropierea simţirii ce stă la baza ambelor muzici. Dar cu toată asemănarea materialului tematic, cu toate că concepţiile celor doi artişti se întîlnesc în multe puncte, Hindemith a reuşit să creeze lucrări profund personale înfăţişîndu-le într-o haină originală cu tăietura specifică a secolului nostru. În această direcţie, neoclasicismul lui se deosebeşte fundamental de cel al lui Stravinski ; aci crearea muzicii în spiritul unei epoci, pătrunderea adîncă în problematica ei, acolo reînvierea formelor vechi, reactualizarea lor şi imitarea unui anumit stil cu o dexteritate uimitoare.

Cu aceste lucrări, se împlineşte, în procesul de creaţie al marelui compozitor, prima perioadă de creaţie. Sturm und Drang-ul este depaşit. Începe în creaţia sa perioada clasică, stilul său are acum un fundament solid ce se lărgeşte permanent.

În această perioadă, cînd fascismul asupreşte întreaga viaţă spirituală, Hindemith se afirmă ca un adversar dîrz şi activ al politicii culturale naziste. Probleme ca poziţia şi locul artistului în societate, tradiţia şi viaţa sînt la ordinea zilei. El trebuie să ia poziţie şi o ia. Bineînţeles împotriva „esteticii" antiumane, pentru arta adevărată. În această stare sufletească el scrie o nouă operă „Mathis pictorul" pe un libret propriu. Eroul principal, din nou un artist, este pictorul Mathias Grünenwald ; acţiunea se petrece în timpul răscoalelor ţărăneşti din Germania. Problemele arzătoare ale zilei, cu poziţia artistului creator în societate şi altele îşi găsesc locul în această operă. Hindemith pune în gura lui Mathis următoarele cuvinte : „Este suficient ceea ce creezi şi plămădeşti ? Lucrezi numai în folosul tău ?" Mathis se alătură răsculaţilor ţărani şi luptă în rîndurile lor. Pînă la urmă însă el îi va părăsi găsind împlinirea idealurilor sale în munca de creaţie. Această rezolvare pasivă este tipică pentru Hindemith.

În amintirea a ceea ce se petrecea în Germania acelei epoci, Hindemith include în acţiune o scenă unde sînt arse cărţi de către inchiziţie. Aluzia este destul de directă şi deschisă. De altfel, aşa a şi fost înţeleasă. Opera n-a văzut lumina rampei în Germania hitleristă. Doar trei fragmente cunoscute sub titlul „Simfonia Mathis pictorul" au fost prezentate în primă audiţie la Berlin (1935) de către Furtwängler cu mari greutăţi şi cu urmări grave pentru interpret.

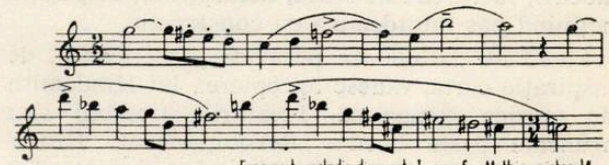
Partitura operei a fost terminată în anul 1934. Din punct de vedere stilistic, ea conţine toate elementele lucrărilor anterioare. Nouă este doar întrepătrunderea partiturii cu melodii populare din Evul Mediu. Următoarea melodie



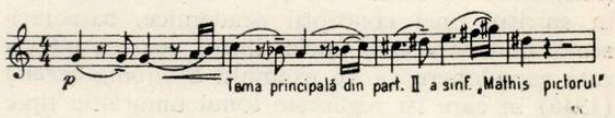
Fragment din partea I a Simfoniei „Mathis pictorul"

are rol de leit-motiv. Scriitura este predominant liniară. Melodii independente se întrepătrund în dialogul polifonic care este animatorul discursului muzical şi totodată factor prim în conturarea formei. Melodii diatonice conviețuiesc alături de linii în care îşi găsesc folosirea aproape toate sunetele complexului cromatic. Muzica ascultată vertical va suna foarte des aspru, în urma independenţei totale a vocilor. Pe mari porţiuni, este strict tonală şi distingem cu uşurinţă majorul şi minorul. Frecvent apar şi vechile moduri medievale. Alte porţiuni au caracter politonal. Aceasta însă nu reiese din suprapunerea diferitelor tonalităţi ci mai de grabă din succesiunea rapidă, în timp, a mai multor tonalităţi. Privită atît vertical cît şi orizontal muzica se prezintă ca diatonică, însă succesiunea rapidă a fragmentelor în tonalităţi diferite şi mai întotdeauna îndepărtate, creează o atmosferă politonală.

Temele de mai jos sînt grăitoare :



Fragment melodic din part. I a simf. „Mathis pictorul"



Tema principală din part. II a simf. „Mathis pictorul"

Există în această lucrare şi pagini atonale în sensul general al cuvîntului, cu toate că pentru Hindemith acest termen este un non sens. El explică înlănţuirea acordurilor disonante, ce nu pot fi încadrate într-o tonalitate, pe alte legi — legea notei fundamentale-acustice.

Este o muzică cromatică însă complet diferită de cea a lui Wagner, Reger, Schönberg sau Berg. În primul rînd, caracterul ei este profund tematic, în sensul vechii muzici concertante. Discursul melodic este tors dintr-un germen, un motiv pregnant ce se află mai întotdeauna în capul temei. Suprafeţe întregi de dimensiuni mari se dezvoltă din acest sîmbure sonor.

Rod bogat al preocupării sale pentru muzica populară, frumoasa Sonată a III-a pentru orgă este construită exclusiv pe melodii populare. Pentru acest instrument el a creat încă două sonate şi un concert pentru orgă şi suflători.

Experienţele creatoare, acumulate ani de-a rîndul, şi-au găsit fundamentarea teoretică în lucrarea „Unterweisung in Tonsatz" (iniţiere în compoziţie) publicată în anul 1937. Este o încercare de a demonstra că toate fenomenele armonice au o bază tonală. În cadrul acordului fiecare sunet are o funcţie iar acelaşi acord îndeplineşte roluri diferite în raport cu mediul în care apare. Astfel, acelaşi complex acordic poate avea în diferite funcţii diferite fundamentale. *)

*) Vezi art. I. Holopov „Problema fundamentalei acordului în concepţia lui Hindemith". Probleme de muzică Nr. 6/1963.

Această teorie este îndreptată împotriva atonalismului şi în primul rînd împotriva serialismului pe care l-a combătut cu vehemenţă.

Exemplificarea teoriilor lui pe plan muzical constituie ciclul de 12 fugi pentru pian *Ludus tonalis*. Ca şi *Clavecinul bine temperat* de Bach, această lucrare are două laturi distincte, cea pedagogică şi teoretică. Este comună ambilor autori tendinţa de a demonstra pe plan artistic valabilitatea unor teorii. La Bach: posibilitatea de a cînta la pian la fel de bine în toate tonalităţile majore şi minore. La Hindemith: transformarea gamei diatonice în cea cromatică. Pentru Hindemith există doar 12 tonalităţi de bază, fiecare ton din gama cromatică poate să devină fundamentală unei tonalităţi formată din 12 sunete.

Comparînd cele două lucrări însă, trebuie să constatăm că în timp ce Bach a creat o capodoperă din punct de vedere muzical, opera lui Hindemith reuşeşte să convingă doar parţial. Pe alocuri, lucrarea este seacă, neinspirată, inspiraţia neţinînd pas întotdeauna cu construcţia.

Lucrările datînd din perioada „americană", de inspiraţie certă, vădesc apropierea lui Hindemith de muzica romantică. Idealurile tinereţii sînt aruncate peste bord: „Revoluţionarul" Hindemith devine academic. Cele două laturi contradictorii, simţirea romantică şi închegarea expresiei în spiritul unei concepţii academice, caracterizează noile opusuri, unele dintre acestea adevărate capodopere ca de exemplu *Simfonia serena* (1946) în care îşi regăseşte tonul umoristic tipic pentru multe lucrări din tinereţe.

Înclinarea lui Hindemith spre teoretizare se accentuează din ce în ce mai mult. Dar noile sale concepţii vin în conflict cu vederile artistice ale tînărului înnoitor, cu „muzicantul" Hindemith a cărei înclinare este de a „face muzică", spre jocul cu sonorităţi (Spielfreudigkeit).

O bogăţie de lucrări sînt rodul unei munci neobosite. Recviemul american (1946) pe text de Walt Whitman reprezentînd un prinos pentru cei căzuţi în cel de al doilea război mondial, mai multe simfonii, în care Hindemith se apropie de muzica lui Bruckner, Sonate pentru mai toate instrumentele de suflat, de la flaut pînă la trombon, cu acompaniament de pian, o serie de concerte pentru diferite instrumente şi orchestră, *Metamorfozele* pe o temă de Weber, mai multe balete printre care cunoscutul Nobilissima Visione şi Herodiade şi multe altele.

Dintre toate acestea se remarcă ultima sa mare operă *Armonia lumii* scrisă pe un libret propriu (Hindemith a mai scris o operă într-un act pe un libret de Thornton Wilder „The long Cristmas Dinner" — Lunga cină din seara de crăciun), prezentată în primă audiţie în decembrie 1960.

Această lucrare constituie oglindirea pe plan muzical a preocupării autorului cu probleme metafizice şi mistice.

Convingerea sa despre unitatea măsurii (Mass) muzicii şi univers îşi găseşte concretizarea muzicală. El tinde către identificarea raporturilor sonore deduse din legile fizice ale sunetelor armonice cu legile matematice ale mişcării planetelor în cosmos. Filozofia muzicală antică cu împărţirea universului în muzica mundana, muzica humana, muzica instrumentalis devine baza concepţiei filozofice a lui Hindemith. De fapt, această lucrare sparge cadrul genului, nu mai are nimic comun cu opera în sensul obişnuit al cuvîntului. Hindemith caută mai degrabă o comunicare pe plan spiritual cu publicul decît să prezinte pe scenă conflicte dramatice.

Scenariul redă fragmente din viaţa astronomului Johannes Kepler. Aşa numita „acţiune" se petrece între anii 1608—1630. Vestitul savant este arătat în diferite împrejurări. În jurul lui se „învîrtesc" felurite personaje caracteristice care apar şi dispar, fără ca să devină forţe active într-un conflict dramatic.

În consecinţă, „acţiunea" va fi statică, în plus ea este des întreruptă de dispute matematico-filozofice. Se folosesc des scene suprapuse, simultan se deapănă două acţiuni. Şi aci, conformaţia muzicală a lui Hindemith — aceea de renumit contrapunctist — îşi spune cuvîntul.

Fără ca să fie structurată în numere de sine stătătoare, partitura cuprinde forme muzicale stricte ca passacaglie, lied, poloneză, sonată, marş, imn etc. Înfăţişarea scriiturii este polifonică. Dar masivitatea sonoră trădează influenţa muzicii romantice şi în special cea brucknerianâ. Inspiraţia melodică îşi trage seva din vechiul cîntec popular german. Cu toate acestea, multe pagini plătesc tribut academismului, autorul neputîndu-şi stăpîni tendinţa spre constructivism rigid, sec, fără expresie. Dar cu toate defectele ei, rămîne totuşi o lucrare de seamă.

Cunoscută publicului nostru este simfonia „Armonia lumii" făurită de către compozitor din materialul muzical al operei.

În cadrul muzicii contemporane, Hindemith ocupă un loc bine distinct. El a devenit reprezentantul cel mai de seamă al muzicii germane din prima jumătate a veacului nostru. Văzut în ansamblu, el preia tradiţia moştenită de la Brahms şi Reger şi o îmbogăţeşte cu multe valori creatoare. *) Muzica sa reprezintă un fel de sinteză asemenea celei de Bach, fără ca să atingă, bineînţeles, culmile ei. „Revoluţionarul Hindemith" a devenit, în ochii multora, în special ai acelora pentru care muzica serială constituie singurul drum, un retrograd.

În ciuda limitelor şi a contradicţiilor existente în gîndirea şi realizarea artistică a operei sale, prin aspectele valoroase, deschizătoare de drumuri ale muzicii şi gîndirii sale estetice, Hindemith s-a afirmat ca unul dintre artiştii proeminenţi ai veacului nostru.

---

*) Caracterizarea făcută de muzicologul Heinrich Strobel este cît se poate de grăitoare: „Hindemith a depăşit experimentul, pe care l-a iubit fanatic în tinereţea sa, a ajuns la un stil personal în care nu-şi găseşte loc cu capriciul de improvizaţie şi jocul gol cu sonorităţi. El scrie o muzică savantă, lucru ce îngreunează accesibilitatea. Dar tocmai acest caracter ni se pare specific german. Romantismului decorativ şi descriptiv el îi opune o artă care, în seriozitatea meşteşugului precum şi prin renunţarea conştientă la o gîndire a auzului, îşi are rădăcinile ei în arta lui Bach".

STUDII

GEORGE BĂLAN

Concepții despre muzică în antichitate

Ne este foarte greu să ne reprezentăm auditiv muzica ce răsuna acum două milenii și jumătate în cetățile și pe plaiurile anticei Hellade. Ne-au parvenit mai ales comentarii despre această muzică și din ele reiese că, pe vremea lui Platon și Aristotel, Sofocle și Euripide, muzica avea o înfățișare fundamental deosebită de aceea pe care ne-a făcut-o familiară evoluția ei post-medievală — de la Machault pînă azi. Grecii nu cunoșteau armonia și polifonia, aceste două dimensiuni esențiale ale gîndirii noastre muzicale, ceea ce făcea ca muzica lor, constînd dintr-o simplă și unică monodie, să se desfășoare pe acest plan într-o varietate de forme pe care omul modern nu și-o mai poate reprezenta decît teoretic.

Și totuși, străvechii elini, pentru care muzica era cu totul altceva decît a devenit pentru noi, și-au pus în fața acestei arte întrebări adînc înrudite cu propriile noastre preocupări de estetică muzicală (bineînțeles cu limitele pe care le impunea nivelul practicii muzicale de atunci.) Majoritatea problemelor în jurul cărora s-au purtat dispute teoretice de-a lungul istoriei muzicii, și pe care n-am încetat să le dezbatem, își au rădăcinile în concepțiile despre muzică ale Greciei antice.

Răsfoind scrierile filozofice, sociale și literare ale cugetătorilor din perioada clasică a culturii grecești, ești uimit de asiduitatea referirilor muzicale ; la Platon (428—347 î.e.n.) și Aristotel (384—322 î.e.n.), cele două personalități dominante ale cugetării eline, interesul pentru problemele estetice și chiar tehnice ale muzicii devine unul din leit-motivele activității lor teoretice. Fenomen explicabil prin prezența muzicii în toate manifestările obștești — de la spectacolul de teatru la ceremoniile funebre dar, mai ales, prin convingerea vechilor greci că muzica are capacitatea excepțională de a educa pe cetățean în spiritul acelui ideal de armonie și echilibru în care noi vedem azi esența spiritualității eline clasice. Această credință crea o platformă comună pentru gînditorii cu idei dintre cele mai diferite ; este poate terenul pe care Platon și Aristotel au cel mai puțin de polemizat, dezacordurile dintre ei referindu-se mai mult la nuanțele decît la esența problemelor : rigiditatea dovedită adesea de Platon este îndulcită de suplețea discipolului său. Pe cît au fost de opuși în înțelegerea raportului dintre materie și conștiință sau general și particular, pe atît sînt ei de apropiați în conceperea obiectului și rostului artei muzicale.

Viziunea sincretică a muzicii. Profund interesați de problemele muzicii, gînditorii antici nu discută însă niciodată această artă ca un fenomen de sine stătător. Vorbind despre muzică, ei vorbesc implicit despre poezie și dans, după cum atunci cînd ating în scrierile lor o temă literară sau coregrafică, ei nu pot să nu se refere și la muzică. Rațiunea muzicii de a exista consta, pentru ei, în aportul pe care ea și-l aducea în cadrul unui complex sincretic — denumit fie „mousikà", adică arta muzelor, fie „choreia", adică împletire de cîntec și dans — intensificînd efectul textului literar, oferind o bază desfășurării dansante și alcătuind împreună cu ele o unitate inseparabilă. Gînditorilor antici le era cu neputință să admită că muzica ar fi în stare să aibă o influență educativă, dacă n-ar fi întovărășită de cuvinte. Numai cu ajutorul lor devine muzica o artă capabilă să înrîurească spiritualitatea, să fie rațional asimilată. Necesitățile dezvoltării muzicii nu prea concordau însă întrutotul cu această concepție, ce exprima experiența unei anumite perioade istorice. Pe măsura inventării sau importării de noi instrumente muzicale, artiștii încercau să se elibereze de tutela literaturii și să creeze muzicii forme independente de existență. Lira, chitara, flautul, în continuă perfecționare, ies treptat din situația de modeste însoțitoare ale cîntărilor vocale, se emancipează și devin mijlocul de producere a unei muzici de sine stătătoare.

Convins că „atunci cînd ritmul și armonia sînt lipsite de cuvinte, este foarte greu să le înțelegi sensul", Platon respinge tendința spre conturarea unui instrumentalism autonom, ca incompatibilă cu scopurile morale superioare ale artei : „Întrebuințarea flautului și chitarei în mod de sine stătător este lucrul cel mai lipsit de gust și demn numai de un saltimbanc" spune el într-un pasaj din „Legile". Preferințele lui Aristotel merg și ele tot către „choreia" ; ceea ce îl face să nu aibă o părere favorabilă în privința introducerii flautului în educația muzicală a tineretului : „Cîntatul la flaut, spune el în „Politica" creează o piedică în opera educativă, deoarece în aceste condiții se exclude posibilitatea folosirii simultane a cuvîntului". Mai puțin sever însă decît Platon și mai dispus să recunoască dreptul la existență al fenomenelor generate de viața însăși, Aristotel nu respinge *de plano* muzica instrumentală. Îi admite prezența în acele împrejurări cînd nu poate avea, prin caracterul ei orgiastic, un efect negativ asupra tineretului.

Muzica, imitație a vieții sufletești. Concepția elinilor despre muzică poartă pecetea unei idei care guverna întreaga lor gîndire estetică : Arta este *„mimesis"*, adică imitația fenomenelor realității. Sub acest aspect însă, muzica — în ciuda limitelor impuse de caracterul ei emoțional — ocupă un loc privilegiat în rîndul celorlalte arte. Oglindind în mod nemijlocit intimitatea afectivă a omului, ea se arată mai profundă decît surorile sale ; prin această neobișnuită subtilitate se explica, după Democrit, faptul că muzica apăruse mai tîrziu decît celelalte arte. Superioritatea expresivă a muzicii este una din temele favorite ale esteticii aristotelice. Spre deosebire, bunăoară, de artele plastice, care redau numai formele obiectelor,

însușirile lor exterioare — spunea Aristotel — melodiile reproduc însăși caracterele umane. Ceea ce, preciza în continuare Aristotel, reiese cu limpezime din următoarele : modurile muzicale se deosebesc esențial unul de altul astfel încît ascultîndu-le, sîntem cuprinși de dispoziții felurite și adoptăm față de fiecare o atitudine corespunzătoare ; astfel, ascultînd moduri ca mixolidianul încercăm un sentiment deprimant, tînguitor ; ascultînd alte moduri, mai puțin severe, starea noastră sufletească se îndulcește ; unele moduri trezesc în noi o dispoziție mijlocie, echilibrată ; această însușire o posedă cu precădere modul doric. În ceea ce privește modul frigic, el acționează asupra noastră ca un puternic excitant". Asemenea caracterizări psihologice ale modurilor abundă în scrierile cugetătorilor antici. Unii din ei, ca de pildă Heraclit din Pont (sec. IV î.e.n.) merg mai departe în descrierea însușirilor afective pe care acestea le imită : „modul doric — spune el — se distinge prin caracterul său bărbătesc, măreț, nu vesel și radios, ci sumbru și sever, monoton și unitar".

Argumentul prin care Aristotel își propunea să dovedească superioritatea muzicii în imitarea vieții umane, era acesta : *mișcarea energiei*, atît de caracteristică afectivității omului, este și trăsătura distinctivă a artei sunetelor. În muzică, reapare, uimitor de fidel reprodusă, dialectica vieții sufletești, cu ciocnirea și devenirea stărilor psihice. Din fragmentele ajunse pînă la noi se poate deduce că Heraclit din Efes și Democrit au insistat în mod deosebit asupra acestui dinamism psiho-energetic propriu muzicii. Atît de absolutizantă este această viziune a muzicii, ca imitație a afectelor. în cît nici unui gînditor nu-i trece prin minte să rezerve un cît de mic locșor aspectului formal, stilistic al creației artistului. Imitația este singura problemă care trebuie luată în discuție la aprecierea unei muzici. În rectilina sa consecvență, Platon considera că o melodie nu poate fi just apreciată de cît de acela care cunoaște bine fenomenul uman imitat de ea. Ce imită „Choreia" ? Este această imitație conformă cu prototipul ? iată întrebările la care, așa cum opinează Platon în dialogul dintre Cliniu și Atenian din „Legile", trebuie să știe a răspunde un priceput comentator al operei artistice. Naiv și schematic, acest mod de a pune problema, dar probabil că exagerarea era inevitabilă într-o perioadă cînd licărea pentru prima dată conștiința caracterului reflectoriu al imaginii artistice, a funcției ei gnoseologice.

Ce trebuie să imite muzica ? Cînd încearcă să circumscrie conținutul specific al muzicii, cugetătorii elini se gîndesc totdeauna la ceea ce ar trebui să exprime această artă. Estetica lor e prin excelență didactică, normativă. Nu-i preocupă atît prezentarea lucrurilor așa cum sînt ele, cît trecerea lor prin filtrul unui anumit deziderat etico-estetic. Dezideratul care prezidează judecățile lor, despre muzică este intim impregnat de idealul armoniei, luminozității și echilibrului, propriu, dacă nu întregii spiritualități eline, cel puțin creațiilor ei sculpturale și arhitectonice. Platon merge cel mai departe în precizarea normelor acelei muzici în care cetățeanul liber și disciplinat al polis-ului va recunoaște întruchiparea acestui ideal. În dialogul său „Symposion", muzica autentică, deci cea necesară colectivității este definită de el ca expresie a unei iubiri purificate, a pornirilor celor mai nobile ale omului : spre virtute, spre frumos, spre înfrățirea spiritualizată cu ceilalți oameni. O numea chiar „știință a elementelor iubirii". Din punct de vedere formal, aceasta implica regularitate ritmică, simetria frazelor, caracter armonios al sonorităților de ansamblu, absența *disonanțelor*, a *accentelor violente* și a mișcărilor frenetice. În prezența acestor caracteristici Platon vedea expresia demnității și superiorității omului ca ființă rațională, căci „în afara naturii umane, nici una din celelalte viețuitoare nu posedă simțul ordinei în mișcările trupului și sunete. Ordinea în mișcare poartă numele de ritm, ordinea care guvernează împletirea sunetelor înalte și joase, capătă denumirea de armonie (precizăm că Platon avea în vedere ceea ce noi denumim melodie sau monodie). Împreună acestea alcătuiesc „choreia". Evident că, de pe această poziție privit, elementul pasional sau — cum spune el — bachic, orgiastic, îi va apare lui Platon ca nedemn de omul superior și incompatibil cu idealul propovăduit de întreaga cugetare elină clasică. Este o viziune prin excelență apolinică a conținutului muzicii și nu numai în sensul figurat, dar și în cel propriu al cuvîntului : muzica este înțeleasă de Platon ca un atribut și un dar al lui Apolon. Nu uită să-l amintească desigur, nici pe Dionisos — patronul muzicii pasionale, dar o face în treacăt, cu o grimasă de neplăceri. La un moment dat, în „Legile", nu se sfiește să spună că „extazul bachic" a dus la amestecarea genurilor și la libertăți instrumentale care au pervertit arta muzicală. Nemulțumirea lui Platon se îndreaptă mai ales spre spectacolul unde muzica, pentru a putea amplifica efectul tragediei, trebuia să facă apel la elemente ce depășeau cu mult cele cîteva mijloace admise de teoria estetică, adică modul doric și în subsidiar frigicul, genul diatonic, chitara și, cu multe rezerve, flautul. Muzica ce însoțea spectacolele tragice făcea uz și de modurile considerate ca „deprimante" sau „moleșitoare", bunăoară lidicul, mixolidicul, utiliza genuri apte să redea frămîntările sufletești, adică cromaticul și enarmonicul, aducea în scenă o sumedenie de instrumente, multe din ele cu caracter percutant și importate din Orient. Cum în mentalitatea vechilor greci, poezia și muzica se contopeau într-un tot inseparabil, nemulțumirea lui Platon în legătură cu o asemenea muzică se referea și la spectacolul teatral agrementat de ea. Se știe că el era un adversar al artei marilor tragici, în ale căror răscolitoare conflicte și pasiuni, vedea un tribut plătit gustului vulgar, întinarea idealului de puritate și armonie. Extremă la care Aristotel, mult mai realist, n-a ajuns : ceea ce se încetățenise în practica artistică avea pentru el o rațiune serioasă de existență. Neagreind nici el muzica pasională, nu va putea să nu recunoască tragedia, gen atît de popular în cetatea elină, și implicit muzica ce acompania spectacolul și în care el vedea „podoaba cea mai însemnată a tragediei". Popularitatea aceasta nu numai că nu-i impunea lui Platon, dar îi părea filozofului de-a dreptul odioasă. El are cuvinte pline de mînie pentru publicul ce vine la spectacole și aplaudă, încurajînd astfel o artă trivială. O minte luminată nu se va lăsa influențată de lipsa de gust a mulțimii. Muzica nu poate fi apreciată decît de un spirit rațional, olimpic și inițiat în tainele ei. Viziunea apolinică a muzicii are deci, la Platon, în plus, o pronunțată nuanță aristocratică.

Forța educativă a muzicii. Teoriei muzical-estetice a vechilor greci îi este deci profund străin spiritul contemplativ și descriptiv. Ea este în întregime impregnată de o concepție educativă despre muzică. Definirea muzicii se face nu de dragul obiectivității științifice, ci pentru propagarea unei concepții juste, pătrunsă de spirit civic, despre rolul în stat.

Trebuie să spunem că aceeași credință nemărginită pe care o avea în virtuțile imitative ale muzicii, îi caracterizează pe greci în ceea ce privește aprecierea virtuților ei educative (între unele și altele există, dealtfel, cea mai strictă dependență). Din acest punct de vedere, muzicii îi sînt atribuite puteri transformatoare neobișnuite, aproape miraculoase. Circulă în scrierile antice despre muzică tot felul de relatări menite să ilustreze magica putere educativă a acestei arte. Se povestea, bunăoară, cum unui tînăr îndrăgostit melodia frigică intonată de flaut i-a strecurat în suflet gelozie și mînie, a căror creștere era cît pe-aci să-l facă să dea foc lucrurilor din jur. Noroc că prin apropiere se găsea în seara aceea Pitagora care, constatînd rătăcirea tînărului, își întrerupse observațiile sale astronomice și indică flautistului să cînte o melodie dorică : tînărul își veni în fire și plecă acasă liniștit.

Aristotel a încercat să dea o explicație științifică acțiunii educative neîntrecute a muzicii. „De ce dintre toate percepțiile senzoriale — se întreabă el în „Probleme" — numai percepția auditivă are calitatea etică (ethos) ? Chiar și atunci cînd nu este însoțită de cuvinte, melodia are totuși, o calitate etică, pe care n-o au nici culoarea, nici mirosul, nici gustul. Pentru că numai ea cuprinde mișcarea... Aceste mișcări sînt active, iar acțiunile sînt manifestări ale însușirilor etice". Caracterul educativ al muzicii constă în aceia că ea — cum arată Platon în „Republica" — cultivă în om iubirea frumosului, îl face să evite conștient, tot ce este rău și urît. În „Timeu" Platon precizează rolul muzicii în armonizarea vieții sufletești, această artă fiind dată oamenilor de către muze în scopul eliberării psihicului, atunci cînd acesta este invadat de disonanțe. „În același scop, continuă el, ne-a fost dat și ritmul, el fiind destinat să ordoneze acele manifestări lipsite de măsură și grație, pe care le găsim la majoritatea oamenilor". Muzica — evident, cea „justă", cum ar spune Platon — inspiră curaj și bărbăție ; nu era ea cea care-i împingea pe spartani la renumitele lor vitejii ? Noțiunea care definește cel mai exact influența muzicii asupra omului este aceea de „catharsis": purificarea sufletului de toate slăbiciunile care-l împiedică să se înalțe la echilibru și seninătate.

Puterea de înrîurire a muzicii, în slujba intereselor civice. Vechii elini își imaginau foarte detaliat și practic această putere educativă a muzicii. Ei stabiliseră care sînt modurile și ritmurile cu acțiune binefăcătoare și care din ele, reprezentînd pervertirea muzicii, sînt periculoase pentru psihicul cetățeanului. Proprietatea expresivă și educativă, specifică fiecărui element al muzicii, purta numele de *ethos*. Problema fundamentală a esteticii constă în a indica modalitatea justă de valorificare a posibilităților educative ale muzicii, în așa fel încît îndrăgirea și practicarea muzicii de către cetățean să întărească atît armonia sufletului său, cît și pe aceea a întregii colectivități. Trebuie spus din capul locului că, alături de gimnastică, muzica ocupa un loc de frunte în educarea tineretului, era, dacă vreți, o gimnastică a spiritului. Platon considera însă că rezultatul practicării ei va fi cel dorit numai dacă însușirea deprinderilor muzicale se va face cu moderație. După cum excesul de gimnastică, hipertrofiind forța fizică, îl abrutizează pe om, preocupările muzicale excesive slăbesc sufletul, îl sensibilizează, îl feminizează.

Totodată, tineretul trebuie să fie învățat, de la vîrstă fragedă, a nu lua muzica drept un mijloc de amuzament. Aici apare pe tapet una dintre cele mai dezbătute probleme ale esteticii muzicale antice — aceia a funcției divertismentului. Platon pune și rezolvă această problemă într-un mod foarte tăios : „Este cu neputință să cădem de acord cu ideea că unitatea de măsură a artei muzicale este desfătarea prilejuită de ea... Oamenii care caută cea mai frumoasă cîntare trebuie să se îndrepte nu spre aceea care este plăcută, ci spre aceea care este justă". Nu este cîtuși de puțin impresionat de părerea contrarie a celor mulți : „majoritatea oamenilor afirmă că criteriul valorii artei muzicale trebuie căutat în capacitatea acesteia de a desfăta sufletul. Totuși, o asemenea afirmație este inacceptabilă, și cu totul incorectă". Aristotel dovedește ceva mai multă elasticitate și profunzime în tratarea acestei probleme. Fără a face elogiul divertismentului, el îl înregistrează și îi recunoaște dreptul la existență: nu e firesc și uman ca oamenii să se desfete ? Dar, în același timp, filozoful stagirit își pune în „Politica" și următoarea întrebare : „Nu trebuie oare, muzica, pe lîngă obișnuita desfătare pe care o prilejuiește... să servească și unui țel mai înalt : influențarea laturii etice și psihice a omului ?". Aristotel vede, așadar, în desfătare, o poartă prin care omul poate pătrunde spre semnificații superioare. El introduce apoi, în discuție, ideea unei „desfătări intelectuale" reprezentînd purificarea divertismentului de elementele vulgare, hedonice. Adîncind, în continuare conținutul desfătării, Aristotel face observația că aceasta este în funcție de caracterul fiecăruia : „Oamenii nu înțeleg desfătarea în mod identic ; fiecare definește desfătarea în concordanță cu individualitatea sa, cu însușirile proprii lui ; omul cel mai bun preferă, desigur, desfătarea cea mai bună, aceea care decurge din însușirile lui de ființă superioară", — adică, adăugăm noi, acea „desfătare intelectuală" al cărui elogiu Aristotel îl face nu o singură dată. Prin subtilitatea cu care sesizează complexitatea fenomenului, caracterizarea dată de Aristotel funcțiilor muzicii își păstrează o neștirbită actualitate : „Ce reprezintă muzica : mijloc educativ, amuzant, desfătare intelectuală ? Putem, cu deplin temei, asimila muzica tuturor acestor categorii".

Elasticitatea pe care o dovedise în înțelegerea rosturilor muzicii, nu-l împiedică însă pe Aristotel să vegheze cu severitate, alături de Platon, la felul cum este valorificată capacitatea de înrîurire a acestei arte. El va constata, ca și maestrul său, că „anumite feluri de muzică exercită o înrîurire negativă asupra celor ce se ocupă de ea". Intoleranța, mergînd în unele cazuri pînă la condamnare, este o trăsătură dintre cele mai caracteristice ale esteticii muzicale eline. Pentru cei vechi, fiecărui mod, ritm, gen le este fatal și definitiv hărăzit un anumit fel de a influența psihicul; a lupta pentru interzicerea elementelor susceptibile să tulbure sufletul, să-l aducă într-o stare de frenezie, este datoria primordială a oricărui cugetător. Tolerarea

manifestărilor muzicale lipsite de sobrietatea virilă a modului doric poate duce, după Platon și Aristotel, la grave perturbări în ordinea republicii. Ce-i drept, nu exista o deplină unitate de păreri în ceea ce privește delimitarea muzicii „juste" de cea dăunătoare. Spre marea noastră uimire, Aristotel se arată uneori, și mai ortodox decît profesorul său. Dacă Platon se pronunțase pentru interzicerea instrumentelor cu mai multe coarde, ele permițînd abordarea tuturor modurilor, Aristotel merge și mai departe, cerînd ca în educația muzicală „să nu fie admis nici flautul, nici vreun alt instrument la care cîntă muzicienii profesioniști, în genul Kitharei sau al instrumentelor asemănătoare". Spiritul realist și cumpătat își reia însă, adesea rolul său de călăuzitor în gîndirea aristotelică, îndemnîndu-l pe stagirit să-și atenueze rigiditatea și să nu se opună vieții. În fața largii răspîndiri a mai tuturor modurilor muzicale, mai ales sub impulsul dorinței oamenilor de a se înveseli și a necesității muzicanților de a cînta tot ce este omenesc, Aristotel va pune în felul acesta problema : „După cum am mai spus, pentru educație trebuie folosite melodii cu caracter etic și modurile corespunzătoare lor. Un asemenea mod, așa cum s-a arătat, este cel doric. Dar pot fi folosite în educația tineretului și unul sau altul din celelalte moduri, dacă acest lucru este încuviințat de cei pricepuți în studiul filozofiei și în educația muzicală".

Asemănător, se diferențiază cei doi gînditori în înțelegerea problemei inovației artistice. Platon cerea *categoric interzicerea lor, considerînd că prin ele s-ar* putea strecura în cetate spiritul revoluționar și distructiv. Nutrind și el venerație față de tradiție, Aristotel recomandă totuși poetului să încerce a plăsmui subiecte noi, deci și muzică nouă adecvată.

„Muzica sferelor". Nu numai fidelitatea oglindirii psihicului și marea ei eficiență educativă erau rațiunile ce făceau ca muzica să ocupe un loc atît de important în viața și cugetarea elină ; era la mijloc și credința, foarte răspîndită printre vechii greci, în natura cosmică a acestei arte : ipoteză emisă de școala pitagoreică ale cărei idei au fost elaborate prin secolele VI și V (î.e.n.)

Pitagora, problematicul întemeietor al acestei școli, formulase teza că legile universului ar fi reductibile la relații numerice. Discipolii săi extind această viziune matematică a lumii și asupra domeniului muzicii, ba chiar, unii dintre ei — printre care Arhytas (440—360 î.e.n.), văd în limbajul muzical dovada cea mai pregnantă a esenței numerice. Ei purced la cercetări încununate de rezultate rodnice, în privința structurii sunetului, a vibrațiilor și intervalelor, punînd astfel, bazele acusticii muzicale. Pentru a explica puternica și atît de enigmatica înrîurire a muzicii asupra sufletului omenesc, pitagoreicii emit ipoteza că riguroasa ordine care prezidează la înlănțuirea sunetelor ar reflecta o ordine superioară : aceea după care se mișcă, degajînd o sublimă armonie, corpurile cerești. Raporturile intervalice dintre sunete oglindesc cu exactitate, spuneau ei, distanțele dintre aștri. Atunci cînd observația și experimentul nu le ofereau suficient material pentru concluzii, cugetătorii vechimii recurgeau cu dezinvoltură la imaginație pentru a-și desăvîrși teoriile. Gîndirea pitagoreică crea acest mit al muzicii sferelor, pe care omul ar fi cunoscut-o cîndva dar la care, apoi, din cauza adaptării la existența terestră, ar fi devenit insensibil. Efectul intens al unei melodii provine de acolo că, aidoma muzicii, facultățile noastre sufletești sînt guvernate și ele de raporturi numerice : *simțim muzica atît de apropiată sufletului nostru* deoarece recunoaștem, intuitiv, că are aceeași alcătuire. Se întîmplă frecvent ca în ordinea matematică a sufletului uman să aibă loc perturbări : mai ales în asemenea împrejurări își dovedește muzica forța de înrîurire, restabilind, prin perfecțiunea ei, ordinea sufletească și reintroducîndu-ne în circuitul armoniei universale.

Naivitatea mistico-fantastică a acestui mit nu trebuie să ne împiedice a aprecia strădania pitagoreicienilor de a găsi în muzică un substrat pozitiv, căci pentru acești oameni, care-și reprezentau zeii într-un chip atît de uman și apropiat, cosmosul părea și el ceva foarte familiar. Ei nu puteau admite că muzica ar fi în stare să ne influențeze atît de adînc dacă în ea nu și-ar găsi expresie ceva extrem de important. Nu ezitau de aceea să vadă în ea imaginea a ceea ce ei considerau pe atunci a constitui esența universului — numărul.

Critica înțelegerii speculative a muzicii. Sesizînd o latură reală, a muzicii, cea matematico-acustică, pitagoreicii comiteau însă greșeala de a absolutiza și de a ignora tocmai elementul care face din muzică o artă, iar din ascultarea ei o plăcere. Concepția lor reduce compunerea muzicii la calcul, iar ascultarea ei la speculație. Plutarh apreciază astfel în tratatul său despre muzică, *concepția pitagoreică* : „venerabilul Pitagora respingea o apreciere a muzicii bazată pe mărturia simțurilor. După părerea lui, calitățile ei trebuie percepute *cu mintea* și, de aceea, nu judeca muzica cu ajutorul auzului, pe baza armoniei matematice, considerînd că este suficient ca studiul muzicii să fie redus la limitele unei octave".

Speculativitatea pitagoreică ale cărei ecouri se fac simțite în raționalismul abstract ce caracterizează, adesea, concepția despre muzică a lui Platon și Aristotel, va fi activ combătută de un elev al acestuia din urmă : Aristoxene din Tarent (sec. IV. î.e.n.). Împrejurarea că era un cunoscător profesionist al muzicii i-a permis lui Aristoxene să depășească unele limite ale magistrului său. Muzica nu mai reprezintă la Aristoxene un obiect exterior de cercetare, ea este înțeleasă dinlăuntrul specificității sale. De pe această poziție Aristoxene desfășoară o ofensivă împotriva teoriei numerico-transcendentale, inițiată de pitagoreici și parțial preluată de Platon. Muzica trebuie apreciată nu din punct de vedere al ingeniozității raporturilor matematice descoperite de ascultător, ci din acela al satisfacției auditive și emoționale pe care ne-o prilejuiește. Aristoxene respinge toate prejudecățile muzicale (acustice, moralizatoare) care se interpuneau între ascultător și creația compozitorului, împiedecîndu-l să savureze frumusețea muzicii, să se bucure de ea. Demonstrînd sterilitatea artistică a tuturor calculelor pe care pitagoreicii le făceau în legătură cu raporturile dintre intervale, Aristoxene atrage atenția asupra melodiei ca fenomen fundamental al expresiei muzicale. Intervalele sau sunetele izolate nu reprezintă încă artă ; muzica devine artă din momentul în care acestea sînt integrate unei unități superioare și sintetice — melodia. Criteriul scolastic-matematic de apreciere a muzicii era astfel total înlocuit cu unul viu,

artistic. Nu este lipsit de utilitate a reaminti lupta lui Aristoxene împotriva mărginirii scolastice cîtă vreme mai există specialişti care, în loc să-şi deschidă toţi porii la ascultarea muzicii, se grăbesc cu suficienţă a-i număra semitonurile şi emite verdicte.

Amurgul esteticii clasice eline. Aristoxene prevestea o atitudine nouă în înţelegerea muzicii : punerea normelor tradiţionale de gîndire sub semnul interpretărilor, menite a înlătura tot ce ţine de dogmă, fetiş, prejudecată. Atitudine căreia epoca elinistă, încurajînd individualismul şi subiectivismul, i-a oferit condiţiile cele mai propice de închegare. Supravieţuind anemic în concepţia stoicilor care considerau că „prin muzică devine posibilă îmbărbătarea sufletelor slabe şi temperarea celor prea înfocate", străvechea teorie a ethosului şi mimesis-ului primeşte lovitură după lovitură. În tratatul său „Despre muzică" Philodem (sec. I. î.e.n.), reprezentant al filozofiei epicureice, contestă cu sarcasm înseşi temeliile esteticii lui Platon şi Aristotel. Consideră de provenienţă pur subiectivă, opinia că muzica ar exprima ceva, viguros sau molatic, mîngîietor sau aţîţător : asemenea aprecieri nu reflectă nimic real, ele sînt lipite muzicii în mod arbitrar. Aceasta este pur şi simplu o însuşire de senzaţii sonore şi nimic altceva. A-i atribui putere de influenţă asupra psihicului uman este deci o absurditate. Nu există nici ethos şi nici catharsis, muzica nu dă omului mai mult decît acesta primeşte de la ... alimente şi mirodenii. Efectul său nu este mai adînc decît acela al mirosurilor şi substanţelor gustative. O influenţă reală asupra oamenilor nu pot avea decît ideile logic exprimate. Este însă o eroare a atribui o asemenea influenţă armoniilor care uneori însoţesc ideile exprimate într-o poezie sau tragedie.

Scepticii fac un pas şi mai departe — era pasul decisiv — în contestarea principiilor tradiţionale ale esteticii clasice eline. Critica lor o găsim în lucrarea lui Sextus Empiricus (sec. III e.n.), semnificativ intitulată „Împotriva muzicanţilor". Sofistică şi nihilistă, această critică vizează însă, de multe ori, puncte vulnerabile reale din doctrina celor vechi, al cărei dogmatism, prezent încă la Platon şi Aristotel, devenise anacronic în condiţiile emancipării şi dezvoltării acestei arte.

Atribuind modurilor diverse virtuţi educative, teoria ethosului este, după Sextus Empiricus, la fel de naivă ca şi acea prejudecată după care tunetul ar fi manifestarea unui zeu ascuns dincolo de nori. Filozoful sceptic recunoaşte capacitatea muzicii de a influenţa psihicul uman, dar acesta — spune el — nu are un caracter etic şi este lipsită de profunzime şi durată. Înrîurirea muzicii constă în aceea că ne distrage momentan de la tristeţe sau nelinişte ; ce folos, însă : îndată ce melodia a încetat să răsune, starea sufletească iniţială pune stăpînire din nou pe om. Naivă, spune Sextus Empiricus, părerea că muzica ar insufla curaj celor ce merg la luptă : „aceia care folosesc în război flaute sau trompete, au născocit acest obicei nu pentru că melodia este capabilă să producă vreo înrîurire stimulatoare asupra stării de spirit şi să genereze o voinţă bărbătească ci pentru că se străduiau cu zel să îndepărteze neliniştea şi tulburarea, motiv pentru care şi unii barbari suflă într-un fel de scoici rotunde şi se luptă în sunete de tobe. Nici unul din aceste procedee nu este generator de curaj". Larga şi persistenta răspîndire a teoriei ethosului provenea de acolo că efectul poeziei era în mod arbitrar extins şi asupra muzicii însoţitoare. Numai poezia, spune Sextus Empiricus „poate ajuta dezvoltării intelectuale", muzica nu poate oferi celor ce o ascultă decît desfătare. Completată cu critica teoriei despre „armonia sferelor" pe care o considera întrutotul falsă, lucrarea lui Sextus Empiricus prefăcea în ţăndări acel înalt şi solemn soclu pe care filozofia clasică elină aşezase arta muzicală. Neposedînd nimic din acea extraordinară putere educativă ce îi era atribuită şi neavînd cîtuşi de puţin acea natură cosmică în care cei vechi credeau cu naivitate, muzica este o artă inutilă. Nerezistînd la ispita sofisticii, Sextus Empiricus se lasă la un moment dat tentat să demonstreze chiar caracterul iluzoriu al existenţei şi perceperii acestei arte.

Abstracţie făcînd de excesele nihiliste ale epicureicilor şi scepticilor, nu se poate să nu remarcăm baza reală a criticii lor : excesele comise în sens opus de filozofia clasică elină, a cărei încredere în puterea de influenţă a muzicii era impregnată de fanatism şi stăvilea, prin dogmatismul ei rigid, libera dezvoltare a acestei arte.

Atît epoca de apogeu cît şi cea de dezagregare a esteticii clasice eline pun bazele acelor dispute pe care le vom întîlni necontenit de-a lungul istoriei muzicii. Se profilează în aceste vremuri principalele probleme ce vor frămînta mintea teoreticienilor şi compozitorilor chiar atunci cînd evoluţia mijloacelor de expresie va fi dat muzicii o înfăţişare pe care vechii elini n-ar fi putut-o nici măcar presupune. Am putea formula aceste probleme în felul următor :

1) Exprimă sau nu exprimă muzica, trăiri sufleteşti ? Iar în caz afirmativ, exprimă ea doar sentimente sau şi ceva mai important, care le transcende ?

2) Are muzica vreo putere atunci cînd acţionează de sine stătător ? Poate ea singură să dea expresie unui conţinut important, sau are neapărată nevoie de sprijinul clarificator al cuvîntului ? Şi corolar : poate ea singură influenţa conştiinţele sau numai folosindu-se de textul poetic ?

3) Procură muzica doar o simplă desfătare sau are cumva o menire mai înaltă ? În cazul că este în stare să aducă omenirii servicii spirituale superioare, pot fi ele circumscrise la prozaica şi didactica funcţie a propovăduirii virtuţii ?

4) Care este amploarea influenţei sociale a muzicii ? Poate oare ea determina asemenea tulburări încît să fie necesară intervenţia forţei statale în scopul reglementării activităţii muzicale în concordanţă cu interesele ordinei colective ? Sau poate toate aceste aprehensiuni şi măsuri sînt lipsite de temei, muzica nefiind în realitate decît un amuzament inofensiv ?

5) Pe ce cale trebuie să se dezvolte muzica — aceea a viziunii armonioase şi obiective sau aceea a sentimentelor subiective, tulburătoare ? A spiritului apolinic sau a celui dionisiac ? Sau, cum vor spune urmaşii : a clasicismului ori a romantismului ? A bunei şi încercatei tradiţii, ori a inovaţiei mereu discutabilă şi producătoare de derută ?

Vom urmări în cîteva articole următoare evoluţia felului de a aborda atît aceste probleme, cît şi cele apărute pe baza lor, de-a lungul a două milenii de gîndire asupra muzicii.

DISCUȚII

MAURICIU VESCAN

Pentru o rubrică a activității muzicale de masă

De-a lungul celor două decenii de la Eliberare în cadrul revoluției culturale, activitatea artistică de amatori a cuprins masele largi de oameni ai muncii, trezindu-le și formîndu-le totodată gustul artistic pentru muzică, teatru etc. Coruri, brigăzi artistice, soliști vocali și instrumentali, orchestre populare, de muzică ușoară și semi-simfonice alcătuiesc o mare colectivitate de artiști care prin manifestările în mijlocul oamenilor muncii aduc o contribuție esențială la acțiunea de răspîndire a culturii muzicale în masele largi. De curînd am avut prilejul să cunosc această activitate pe terenul desfășurării ei vizitînd regiunile Argeș, Brașov, Hunedoara, Crișana și Suceava.

Cîte nu s-ar putea scrie despre impresiile culese, despre multitudinea de probleme pe care o ridică această activitate dintre care multe așteaptă să fie rezolvate cu contribuția membrilor Uniunii noastre, a compozitorilor și muzicologilor.

Cele de mai sus m-au determinat să propun o rubrică permanentă destinată acestei activități, pentru următoarele motive :

1) În acest loc ar urma să fie oglindite larg preocupările tuturor compozitorilor, interpreților, ale muzicienilor amatori și iubitorilor de muzică din toate genurile, ca și problemele educației muzicale a maselor. La această rubrică sînt chemați a colabora corespondenți voluntari ai echipelor artistice amatoare, coriști, soliști, dirijori de coruri. Astfel, de pildă, din discuțiile pe care le-am avut cu dirijorii de cor din regiunea Crișana am constatat necesitatea unei coordonări între repertoriul coral difuzat la Radio și cel popularizat prin publicațiile Casei Centrale a Creației Populare. Tot așa de justă mi s-a părut și observația unor dirijori că în revista „Muzica" ar trebui să se publice în mod curent materialele privind activitatea corală de amatori.

În această rubrică s-ar putea populariza activitatea în domeniul educației muzicale. Unul din variatele aspecte în acest sens este de pildă activitatea cvartetului instrumental (două viori, violă, cello) din Oradea condus de profesorul de vioară Oskar Boda, care cîntă pe scenele căminelor culturale ale satelor din regiune. Pentru țăranii veniți la audiția muzicii de cameră, cvartetul prezintă frumusețile muzicale lăsate de Mozart, Haydn, Beethoven, precum și creațiile compozitorilor noștri sau unele aranjamente speciale pentru cvartet de coarde, folosind piese scurte ca Balada de Ciprian Porumbescu și altele. Merită relevat și modul cum această formație face accesibilă muzica de cvartet în rîndurile țăranilor muncitori. Audiția se face cu explicații. Jurnalul cu însemnări al ascultătorilor acestor audiții de muzică de cameră a ajuns la cifra de 800 iar dorința colectivului instrumental este de a sărbători cît mai curînd 1 000 de reprezentații. Asemenea formații și altele cu o activitate susținută ar merita să fie recenzate în spațiul respectiv rezervat.

Una din problemele de seamă ale vieții muzicale de mase este aceea a repertoriului.

Procedeul de tipărire a unor broșuri de coruri (pentru cor mixt și pe două voci) sau de aranjamente pentru grupuri vocale sau instrumentale este depășit de varietatea bogată pe care o capătă activitatea muzicală de mase. Azi nu mai e suficient să tipărim creații muzicale pentru un tip sau două de formații ; acestea nu pot răspunde varietății de înjghebări vocale sau instrumentale, care se nasc datorită condițiilor specifice (forțe artistice locale, caracterul folcloric local etc.). Pentru a răspunde diferitelor necesități și a stimula apariția și dezvoltarea unor numeroase inițiative care pot îmbogăți în mod creator caracterul activității artistice de amatori tocmai prin varietatea formațiilor muzicale, este necesar să cultivăm larg sistemul aranjamentelor muzicale pentru anumite tipuri de formații. Trebuie lărgită și îmbogățită cu forme noi activitatea de editare a muzicii corale. Este necesar ca formațiile instrumentale sau vocale să fie ajutate să se dezvolte pe măsura posibilităților și profilului lor specific. Aceste probleme ar trebui studiate de către Casa Centrală a Creației Populare și rezolvate fie cu mijloacele proprii, fie cu cele ale Caselor regionale, îndrumate în acest sens.

De asemenea, o contribuție esențială în rezolvarea acestei probleme ar putea aduce colectivul de legătură cu masele al Uniunii compozitorilor care ar trebui să studieze căile concrete de adecvări unor noi creații formațiilor existente.

În sfîrșit, pentru rubrica la care mă refer propun următorul plan de materiale :

a) Relatări despre activitatea diferitelor formații fruntașe din țară.

b) Discuție cu dirijorii de cor asupra problemelor legate de activitatea în acest domeniu.

c) O analiză întreprinsă eventual de către Casa Centrală a Creației Populare asupra repertorului formațiilor muzicale de amatori și cu referire la problema ridicată mai sus.

d) Informări curente despre avîntul mișcării corale amatoare în diferite regiuni ale țării.

ŞTEFANIA CUMPĂTĂ ŞI DAN CUMPĂTĂ

Dezvoltarea interesului în predarea instrumentului

Interesul reprezintă — cum se ştie — unul dintre procesele psihice ale omului. În raport cu studiul unui instrument, acest proces deţine un rol foarte important. Am putea spune că, la vîrstele mici, el este motorul care pune în mişcare celelalte activităţi mintale, contribuind la realizarea obiectivelor legate de studiul la instrument.

Observînd comportarea la instrument a elevilor noştri din şcolile de muzică, vom constata că adesea interesul lipseşte, rezultatele muncii lor fiind în consecinţă slabe. De aici decurge o concluzie: stimularea interesului elevilor în munca la instrument trebuie să constituie una din preocupările principale ale profesorilor. Cum se obţine aceasta, care sînt căile care duc la creşterea interesului elevilor faţă de instrument, iată ce vom încerca să dezbatem în articolul de faţă.

Trebuie subliniat că interesul nu este numai un simplu fenomen psihic. El se întrepătrunde strîns cu atenţia, concentrarea, gîndirea, imaginaţia, toate aceste procese influenţîndu-se reciproc. Pe lîngă aceasta, ca sămînţa din care va creşte viitoarea plantă, puternică plină de sevă şi rod, interesul se poate transforma în entuziasm, în dragoste faţă de instrument, în pasiune pentru comorile muzicii, în dorinţa de a obţine realizări tot mai bune, de a învinge greutăţile legate de execuţia instrumentală.

Legat de problema pe care vrem s-o dezbatem, trebuie să pornim de la faptul că interesul, în general, se adresează mai multor obiective, la fiecare vîrstă a omului, unele fiind în centrul acestei activităţi, altele către periferia ei. Astfel, una din primele căi de stimulare a interesului faţă de ceea ce trebuie să lucreze elevii la instrument, este tocmai cunoaşterea de către profesorul de specialitate, a preocupărilor elevilor săi, tot ceea ce solicită interesul lor şi legarea activităţilor respective de munca la instrument.

Ştim de exemplu că la vîrsta şcolară mică, interesul se îndreaptă în bună parte spre jocuri. Făcînd comparaţii, analogii cu diferite mişcări de joc, creîndu-le diferite imagini în legătură cu ele, sau chiar imaginînd jocuri în legătură cu unele mişcări pe care trebuie să le obţinem la instrument, vom reuşi să îndreptăm spre el interesul copiilor. Dar nu numai aspectul tehnic, ci şi conţinutul de imagini şi sentimente al bucăţilor muzicale studiate poate fi redat cu interes şi autenticitate de către elevi, prin apelarea de către profesor la activităţile preferate ale copiilor.

Cu trecerea primilor ani de şcoală, interesul capătă noi obiective. Pe lîngă jocuri se adaugă literatura, de la basme la povestiri, nuvele, romane ştiinţifico-fantastice etc. Cunoştinţele elevilor sporesc, cîmpul de activităţi către care se îndreaptă interesul lor se lărgeşte. Se poate apela la cunoştinţele proaspăt acumulate de către elevi, realizîndu-se o legătură strînsă între conţinutul lecţiilor de instrument şi activităţile elevilor. De asemenea, înclinaţia copiilor, începînd de la vîrsta şcolară mijlocie către cunoaşterea diferitelor maşini şi aparate, către fenomenele fizice sau chimice, către tehnică, în general, către zoologie, botanică sau anatomie, către geografie sau istorie etc., poate fi solicitată şi pe planul muncii instrumentale, creîndu-le posibilitatea de a „descoperi" noutatea unor probleme tehnice sau conţinutul unor compoziţii. Curiozitatea copiilor în general poate şi trebuie să fie canalizată şi pe făgaşul activităţii instrumentale.

Contactul cu viaţa, cu diferitele ei aspecte, ne poate da nouă, profesorilor, ocazia să stimulăm interesul elevilor faţă de studiul la instrument. Arătîndu-le, de exemplu, activitatea plină de interes, de pasiune a muncitorilor dintr-o uzină faţă de munca lor, faţă de maşina cu care lucrează, vorbindu-le despre oamenii muncii de pe ogoare, care muncesc cu hărnicie pentru hrana întregului popor, le putem stimula elevilor — prin forţa exemplului — pasiunea în munca la instrument. Trebuie să repetăm adesea elevilor că misiunea artiştilor este tocmai aceea de a înfrumuseţa viaţa oamenilor muncii de la oraşe şi sate, ca să determinăm o creştere a interesului, a dorinţei de a ajunge buni instrumentişti, folositori ţării.

Elevii mai posedă şi alte aptitudini în afară de cele muzicale. Un elev, de exemplu, modelează şi desenează cu talent. Profitînd de aceste înclinaţii şi dîndu-i-se să deseneze diferite poziţii ale braţelor în legătură cu unele probleme la instrument, aceste probleme s-au rezolvat mai repede, iar interesul elevului faţă de instrument a crescut. Alt elev cîntă cu sensibilitate din gură; dezvăluindu-i conţinutul de imagini al pieselor pe care le lucrează, sensul melodic, punîndu-l să cînte din gură unele fragmente muzicale, a crescut o dată cu înţelegerea lor şi interesul pentru piese.

Vîrsta preadolescenţei şi mai ales adolescenţa pun multe probleme în faţa elevilor. Este perioada în care se fundamentează concepţia despre viaţă, muncă, rolul omului în societate, în care se formează caracterul. Această vîrstă aduce pe prim plan procesul de autocunoaştere a individului şi dezvoltarea conştiinţei lui. Pe această linie, profesorul trebuie să dezvăluie elevului atît posibilităţile sale, nivelul la care poate ajunge la instrument, prin muncă asiduă, cît şi lipsurile sale, a căror remediere trebuie să constituie preocuparea principală a elevului. Creîndu-i imaginea clară, optimistă a ceea ce poate deveni el, apelînd la conştiinţa sa, profesorul va capta interesul elevului pentru instrument şi muzică, îl va transforma în pasiune creatoare. Rezolvarea pozitivă a acestei sarcini de către profesor garantează profilul instrumentistului în viitor, valoarea aportului său la dezvoltarea artei şi culturii socialiste. Pe această linie profesorul trebuie să lămurească elevii prin discuţii şi exemple despre contribuţia fiecărui om la progresul societăţii, despre rolul artei şi al artiştilor la ridicarea nivelului spiritual al

maselor, la ridicarea prestigiului artei noastre peste hotare.

Reusind să creăm convingerea înaltei misiuni a artistului în societatea socialistă, interesul elevilor pentru munca lor, pentru instrument, va deveni covîrșitor, va domina activitatea lor, se va permanentiza.

Există și alte căi de stimulare a interesului elevilor pentru obiectul de specialitate, în școlile de muzică. Exemplul colegilor de clasă, al elevilor fruntași la învățătură și specialitate, emulația, întrecerea între elevi duce la accentuarea interesului pentru realizarea obiectivelor la instrument. Producerea elevilor în audiții stimulează și ea interesul, antrenind mai mult capacitățile psihice în studiul pieselor respective. Stimularea însă trebuie făcută în sens pozitiv, ea nu trebuie să ducă la nașterea unor rivalități, a vanității, modestia trebuie să însoțească permanent pe elevi. În general munca în colectiv cu elevii, compararea rezultatelor lor, sublinierea părților bune și rele, a realizărilor și greșelilor, luarea unei atitudini a colectivului față de elementele care nu depun eforturile necesare în muncă, îi determină pe aceștia să-și schimbe atitudinea față de studiul instrumentului. Notația, aprecierea muncii elevului de către profesor contribuie și ea la creșterea interesului pentru instrument. O apreciere prin note corespunzătoare stimulatoare, dă roade bune. O notație indulgentă face ca elevul să nu mai muncească intens. O notație excesiv de exigentă îl descurajează. Iată de ce această problemă a notației are și ea o importanță deosebită în obținerea unor rezultate bune. Aici se adaugă aspectul necesității unității de vederi a cadrelor didactice în aprecierea muncii elevilor la instrument.

Interesul mai poate fi dezvoltat prin: cîntatul în mici ansambluri (profesorul cu elevul sau elevii între ei în duete, terțete, cvartete etc.), mici concursuri de citire la prima vedere de piese obligatorii, de solfegiat etc. acompaniamente la pian executate de elevi, audierea de concerte, recitaluri, mai ales ale marilor soliști, lectura cărților de specialitate, a biografiilor marilor compozitori și interpreți din istoria muzicii, discuții cu profesorii pe diferite teme muzicale, audierea de conferințe de specialitate cu exemplificări, audiții de muzică pe discuri sau benzi, concerte ale soliștilor date în școală (mai ales cei care au învățat în școala respectivă), contacte și discuții cu reprezentanți ai vieții muzicale, cu compozitorii noștri, ale căror piese le lucrează elevii, vizite între elevii diferitelor școli de muzică din capitală și provincie etc.

Folosirea mijloacelor tehnice muzicale moderne ca înregistrarea pe benzi de magnetofon, poate contribui la aprecierea de către elevul însuși a rezultatelor muncii sale, la dezvoltarea simțului critic și la creșterea interesului său pentru îmbunătățirea calității execuției.

Să nu uităm o problemă importantă și anume cea a repertoriului, care influențează și el asupra gradului de interes ce-l suscită din partea elevilor. Un repertoriu axat mai mult pe probleme tehnice face ca interesul copiilor față de instrument să scadă. Îmbinarea unui asemenea repertoriu cu piese melodice, cu lucrări de o mai mare valoare artistică, mai apropiate de sufletul elevilor, îi atrage, le dezvoltă plăcerea pentru instrument și piesele pe care le studiază. Pe lîngă aceasta timpul afectat studierii unei piese nu trebuie să fie prea îndelungat. „Tocirea" unei lucrări muzicale, unui concert sau sonate, nu face decît să inhibe procesele psihice în timpul studiului, să diminueze considerabil interesul pentru bucata respectivă.

În concluzie, stimularea interesului elevilor pentru munca la specialitate în școlile de muzică reprezintă un proces complex. El este condus de către profesorul de instrument ajutat de celelalte cadre didactice și direcțiunile școlilor, ca și de familiile elevilor. Profesorul, prin interesul, dragostea pe care o depune în munca cu elevul, prin atașamentul față de el, poate determina o asemenea activitate din partea sa. Elevul simte cînd participarea profesorului în predarea lecției este totală sau parțială și reacționează în consecință. De asemenea, fantezia, imaginația, temperamentul, tactul, cultura, respectiv pregătirea profesorului, ilustrate în lecții vii, însuflețite și cu randament mare acționează asupra elevului stîrnindu-i un interes deosebit pentru munca sa. În fond stimularea interesului pentru studiul unui instrument are ca scop atît însușirea mijloacelor tehnice cît și, mai ales, formarea și adîncirea reprezentărilor artistice, a imaginilor artistice, principiu de bază în activitatea muzical-artistică.

Pentru fiecare elev în parte pot fi găsite mijloacele cele mai eficiente de dezvoltare a interesului față de instrument. Această muncă nu se poate duce decît în mod diferențiat, în mod permanent, susținută cu răbdare și perseverență.

CONCERTE—SPECTACOLE

Mircea Cristescu—Maria Cherogeorge

Programele dirijorului Mircea Cristescu se disting prin preocuparea continuă de a îmbogăți repertoriul cu cele mai valoroase lucrări contemporane străine și românești, ca și cu o serie de opere puțin cunoscute ale maeștrilor din trecut, cu precădere din epoca preclasică sau din creația lui Mozart și Haydn. Un astfel de program a fost și cel al concertului Filarmonicii „George Enescu", cuprinzînd alături de Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră de Beethoven, Simfonia în si bemol major (KV Anhang 216) de Mozart. Interludiu simfonic de Mircea Istrate (ambele în primă audiție) și muzica baletului „Joc de cărți" de Stravinski.

Simfonia în si bemol de Mozart scrisă la vîrsta de numai 15 ani, în anul 1771 pentru o formație orchestrală (coarde cu viole divizate, două oboaie, 2 corni) vădește înrîurirea școlii italiene asupra compozitorului în acei ani. Caracteristicile acestei simfonii sînt contrastele de forte și piano, întrebuințate ca efect de surpriză și de multiplicare a planurilor în cadrul aceleiași fraze muzicale. Execuția a reliefat această trăsătură distinctivă a lucrării. Totuși o mai mare fluență și transparență a discursului ar fi fost de dorit.

Interludiul simfonic de Mircea Istrate este de fapt partea mediană a unei lucrări mai ample, Concert stereofonic pentru două orchestre de coarde. Terminat în anul 1959 și avînd subtitlul „În memoriam George Enescu", interludiul poartă un mesaj grav în cele două teme necontrastante care în dezvoltarea de sonată dau loc unei frămîntări puternice. Procedeele polifonice complexe — dublu canon, fugă la 5 voci — întrebuințate cu multă măiestrie contribuie la conturarea unei curbe expresive largi: caracterul dureros al expunerii inițiale se amplifică într-o culminație sfîșietoare, sfîrșind apoi într-o atmosferă liniștită, înseninată. (O analiză detailată a lucrării a fost publicată în nr. 7/1963 al revistei).

Interpretarea lucrării pune serioase probleme orchestrei și dirijorului, izvorîte pe de o parte din structura intonațională cromatizată, pe de altă parte din complexitatea ritmică și polifonică deosebită. Competența cu care dirijorul Mircea Cristescu abordează muzica contemporană e cunoscută. De astă dată însă ansamblul Filarmonicii „George Enescu" nu s-a prezentat satisfăcător. S-a cîntat tare, nenuanțat (ceea ce a anulat efectul unor culminații), adesea imprecis ritmic astfel încît stilul „parlando-rubato" din unele pasaje ale lucrării a plutit pe alocuri în vag.

În baletul „Joc de cărți" datînd din anul 1936, Igor Stravinski realizează una din performanțele sale favorite: aceea de a compune un balet bazat pe „convenție" integrală, în sensul unei muzici cu aspect de pastișe neoclasică la modul ironic. Episoadele se succed caleidoscopic, „mimînd" jocul de cărți. Compozitorul folosește elemente ale tuturor stilurilor: fanfare clasice engleze, operă italiană, marș, vals, galop, muzică de circ, de operetă, deformate și recompuse, trecînd pe nesimțite din una în alta sau creînd contraste din care rezultă false drame, furtuni într-un pahar cu apă, suspens-uri, toate cu un vădit caracter grotesc. Obiectul atitudinii satirice a compozitorului pare să fie neseriozitatea solemnă a jocului de cărți.

Această muzică scăpărătoare a fost executată în sonorități îngrijite, potolite, cu un caracter de cameră corespunzător formației orchestrale de tip clasic considerîndu-se „stilul" clasic ca atare. A lipsit astfel verva, scînteierea humoristică, fără de care partitura poate apărea ca un exercițiu steril. Am avut sentimentul că orchestra nu a înțeles sensul muzicii, cu atît mai mult cu cît dificultățile tehnice de data aceasta nu erau prea mari.

Această lipsă de comprehensiune a unor ansambluri pentru muzica contemporană, se datorește contactului slab cu această muzică. Considerăm că o remediere e necesară; ansamblurile nu trebuie să rămînă în urma publicului a cărui receptivitate și capacitate de a înțelege muzica contemporană e în continuă creștere.

Solista programului, pianista greacă Maria Cherogeorge, a interpretat concertul nr. 5 în mi bemol major de Beethoven. Elevă a lui Alfredo Casella la Roma între 1938—1940 și a reputatei pianiste Marguerite Long la Paris între 1947—1949, Maria Cherogeorge e posesoarea unei medalii la Concursul interpreților de la Scheveningen (Olanda) — 1948, și a Premiului Jacques Durand, în cadrul concursului Marguerite Long — Jacgues Thibaud, Paris — 1949. Dovedind o pianistică șlefuită și o sonoritate de calitate, ea a interpretat Concertul de Beethoven cu lirism dar uneori cam sentimental (mai cu seamă în Adagio). Excesul de frazare și nuanțe a estompat caracterul monumental, granitic, al lucrării. Tensiunea interioară beethoveniană fiindu-i străină, dezlănțuirile de forță au apărut izolate în contextul general al interpretării, narativă feminină. Dintre suplimentele acordate, sonata în fa major de Scarlatti ne-a apărut oarecum impropriu interpretată, în schimb Sonata în do major de Mozart interpretată în concertul de duminică dimineața a corespuns resurselor artistei, care a redat-o cu sensibilitate și simț al stilului.

Yaeko Yamane—Iosif Conta

Concertul orchestrei Radioteleviziunii dirijat de Iosif Conta a avut ca solistă a concertului în La Major de Mozart pe pianista japoneză Yaeko Yamane. Reprezentantă a unei școli muzicale în plină afirmare, ea a fost așteptată cu deosebit interes. Pianista și-a făcut studiile la Paris sub îndrumarea lui Lazare Levy și la Zurich cu Max Egger. În timpul studenției a fost distinsă cu premiul I la Concursul internațional „Maria Canale" din Barcelona, iar în ultimii ani a avut o activitate concertistică intensă.

Ea dispune de o tehnică îngrijită, frazează muzical, respectînd stilul mozartian. O emotivitate exagerată sau nervozitate i-au dat însă o nesiguranță manifestată atît prin scăpări de note cît și prin instabilitatea ritmică și febrilitatea cu care a redat multe pasaje, ceea ce a transmis publicului un sentiment de neliniște. Aceasta a umbrit în mare măsură calitățile pianistei, anihilînd expresivitatea însoritâ caracteristică lucrării. În finalul strălucitor și voios al concertului, pianista a reușit în mai mare măsură să domine textul muzical și să-i tălmăcească sensul.

Execuția Concertului de coarde pentru orchestră de Tudor Ciortea a reliefat sobrietatea și bunul gust al tratării melosului popular, ca și structura polifonică bogată și expresivă, niciodată aridă, a lucrării.

Programul a avut ca centru de greutate muzica la baletul „Sărbătoarea primăverii" de Igor Stravinski. Scrisă pentru o formație mare, de tip postromantic, cu dificultăți tehnice și ritmice redutabile, lucrarea pune atît orchestranților cît și dirijorului probleme spinoase. Este meritul dirijorului Iosif Conta de a fi reușit să închege printr-o muncă tenace și eficientă ansamblul într-o execuție echilibrată și colorată a acestei muzici care exprimă poezia înfiorată a naturii căpătînd adesea, prin utilizarea unei ritmici „elementare", de mare forță un pronunțat caracter teluric.

Sub bagheta lui Iosif Conta — perfect stăpîn pe partitură și pe mijloacele sale tehnice — orchestra a avut o realizare de seamă. Cu deosebire prima parte a lucrării a sunat strălucitor și înflăcărat, comunicativ și captivant. În partea secundă s-au făcut simțite unele deficiențe ritmice, a suferit precizia atacului și staccaturii la suflători (în special alămurile), iar coardele au cîntat cu aproximație unele pasaje dificile din final. Deși s-a împlinit o jumătate de veac de la premiera acestui balet, consacrat ca operă clasică a muzicii contemporane, orchestrele noastre nu sînt încă familiarizate cu problemele tehnice pe care le ridică. Căldura reacției publicului a dovedit că programarea mai frecventă a lucrărilor contemporane răspunde unei exigențe crescînde a ascultătorilor.

CONSTANTIN IONESCU-VOVU

Cornelia Bronzetti

Cunoșteam pe violonista Cornelia Bronzetti încă de la Concursul național al tinerilor soliști din 1961, cînd a fost distinsă cu premiul II. Drumul său artistic, bazat pe o școală solidă, pe tenacitate și capacitate de muncă, este, după cum au vădit aparițiile sale ulterioare, ascendent.

Violonista, asistentă la Conservator (clasa prof. G. Avachian), a trecut un greu examen profesional în Concertul de Haciaturian. Concertul solicită interpretului nu numai o tehnică fără fisuri ci și un temperament artistic reliefat. Melodia cînd înfocată, cînd nostalgică, ritmica viguroasă și capricioasă, alternanța deasă de sfere expresive deosebite sau, dimpotrivă, momente de mari suprafețe dominate de același sentiment, o scriitură a cărei realizare necesită o coordonare perfectă a mișcărilor — cer ca lucrarea să fie abordată cu răspundere.

Cornelia Bronzetti a dovedit siguranță a atacului și a intonației. Frazarea, logică și muzicală, cîntul sobru care a evitat sentimentalismul (ce poate pîndi pe interpret uneori în partea mediană de pildă), promptitudinea ritmică și accentele judicios puse au confirmat, pe parcursul lucrării, buna impresie a începutului. Violonista dispune de un ton amplu, frumos vibrat. Teama, nejustificată, de a nu fi acoperită de orchestră a determinat-o să uzeze de nuanțe mari, ceea ce a estompat, în prima parte, caracterul de varietate al muzicii. Contactul și mai frecvent cu podiumul de concert și cu muzica de cameră (Cornelia Bronzetti cîntă într-un cvartet feminin și apare ca solistă a orchestrei de cameră condusă de Alexandru Șumski), încrederea în realele sale posibilități, îi vor adînci capacitatea de înțelegere și redare la înalt nivel a muzicii. Că este așa, o dovedește faptul că a acompaniat-o maestrul George Georgescu, care își alege cu grijă colaboratorii, promovînd valorile prezente și viitoare.

Sonate de Beethoven

Recitalurile de sonate pentru vioară și pian sînt rare în viața noastră muzicală cu bogata sa literatură existentă în acest gen. Sînt rare, de asemenea, aparițiile cuplului Ștefan Gheorghiu-Valentin Gheorghiu, a căror îndelungată colaborare artistică asigură interpretări valoroase, unanim apreciate. Programul Beethoven a cuprins trei sonate : a 5-a, „a Primăverii", a 8-a și a 9-a, „Kreutzer". Fiecare dintre aceste lucrări conține un univers de intense sentimente, subtil gradate, într-o arhitectură demnă de pana titanului. Sonatele sînt copleșitoare atît pentru ascultător cît și pentru interpret. Se cer aici calități care țin nu numai de tehnica instrumentală propriu zisă — ton, justețe a intonației, precizie ritmică, — cît îndeosebi de darul de a releva acel univers beethovenian, plin de elanuri impetuoase ca și de mari gingășii. Recitalul s-a desfășurat în crescendo, punctul culminant fiind Sonata Kreutzer. Aici cei doi interpreți au realizat un echilibru de ansamblu bine gîndit. Căldura și comunicativitatea sentimentelor, patosul ca și strălucirea au caracterizat redarea îndeosebi a părților lente.

Cerințele iubitorilor muzicii de cameră, în continuă creștere, fac necesară prezentarea și a celorlalte șapte sonate pentru vioară și pian ; dintre acestea, cele mai reușite ar putea fi imprimate pe discuri, perpetuînd astfel momente de elevată artă pe care Ștefan Gheorghiu și Valentin Gheorghiu le oferă din plin.

PETRE CODREANU

Orchestra de cameră a tineretului

Casa de cultură a tineretului din capitală — raionul „16 Februarie" a luat inițiativa înființării unei orchestre de cameră formată din elevi și studenți. Avînd un repertoriu variat (Mozart — Mica Serenadă, Haydn — Simfonia în fa diez minor, Bach — Dublu concert pentru două viori și orchestră ș.a. iar de curînd Cinci piese pentru orchestră de coarde de Zeno Vancea scrise special pentru această formație), orchestra prezintă programe interesante în întreprinderi. Această formație dovedește farmec tinerese, dăruire, ducînd frumusețile muzicii în mijlocul oamenilor muncii care o aplaudă cu căldură.

Dirijată cu pricepere de Gheorghe Pîrgaru, student la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, orchestra este programată pe diferite estrade cu ocazia manifestărilor artistice de amatori.

De curînd orchestra a inclus în repetiție două concerte pentru orgă și orchestră de Haendel cu concursul organistului Helmuth Platner.

C. RĂSVAN

Monografia Elena Teodorini

Autorul își intitulează lucrarea: „Cîntăreața Elena Teodorini", avînd grijă să precizeze în subtitlu că e vorba de o „schiță monografică". În prefață, care e mai degrabă un studiu de sinteză, se arată că lucrarea la rîndul ei provine din dezvoltarea altor schițe, elaborate în anul 1957, cînd s-au împlinit o sută de ani de la nașterea cîntăreței. „Departe de a fi lămurit toate meandrele carierei sale artistice — precizează articolul — am reușit în schimb să-i deslușim sufletul, aspirațiile, pasiunea pentru frumos, sentimentele nobile față de poporul ei pe care l-a iubit și l-a slujit fără rezerve și ne-am străduit să transmitem în paginile ce urmează, cel puțin aceste elemente proprii Elenei Teodorini".

Întreaga lucrare trebuie deci luată în considerare ținînd seama de rezervele pe care însuși autorul înțelege să le facă.

Este evident că autorul a depus o neobosită muncă de cercetare ca să descopere și să selecționeze un material vast, în care datele și numele proprii de artiști și muzicieni sînt extrem de numeroase. Organizarea acestui material a fost efectuată într-o anumită ordine cronologică, ce a îngăduit închegarea unui număr de zece capitole, axate pe evenimentele importante din viața marei cîntărețe.

Itinerariul artistei, care în anul 1880, la vîrsta de 23 ani, a cîntat rolul Margaretei din Faust de Gounod pe scena teatrului *La Scala* din Milano, e urmărit cu toată atenția. Cele 30 de reprezentații cu *Hughenoții* ca și premiera mondială a operei *Herodiada* de Massenet reprezintă evenimentele artistice care depășesc — mai ales la sfîrșitul veacului trecut — importanța unor succese de prestigiu artistic personal. Turneele artistice o conduc pe Elena Teodorini prin marile capitale europene, prin Peninsula Iberică, America de Sud, drumuri pe care le va face din nou și în anii de maturitate. În 1885 dă o serie de 8 spectacole extraordinare la Opera Mare din Viena, iar în 1886 cîntă la opera din Londra.

În această perioadă de maturitate și de afirmare pe plan mondial a talentului său — în 1885 — cîntă la București în primul spectacol de operă în limba romînă, avînd grija ca între anii 1886—1904 să revină în mod repetat în țară ca să cînte în spectacole de operă cu artiștii romîni.

Înainte de a împlini vîrsta de 40 de ani, vocea sa, pe care nu știuse să și-o menajeze, a început să dea semne de oboseală. Încheia o carieră strălucită, dar care nu depășise nici două decenii. În anul 1902, o pareză a coardelor vocale o face să se gîndească la activitatea didactică, pe care o va îmbrățișa cu entuziasm, în ultimele două decenii ale vieții. Pe de o parte, atmosfera nefavorabilă din țară, pe de altă parte atracția zărilor îndepărtate a meleagurilor unde fusese aclamată și admirată, o fac să plece mai întîi la Paris, apoi în America de Sud. La Buenos Aires va deschide o școală superioară de canto, *Ars et Vox*, în cadrul căreia va activa pînă la întoarcerea în țară, unde se va creia în anul 1925 o catedră la Conservatorul din București pe care nu o va ocupa decît foarte puțin timp, fiindcă se stinge din viață în anul 1926, în vîrstă de 69 ani.

Schița monografică în cadrul căreia e înfățișată marea noastră cîntăreață prezintă o seamă de aspecte valoroase, între care primul e acela de a fi pus în lumină pentru prima oară această impunătoare figură care a făcut cinste vieții muzicale romînești de la sfîrșitul veacului trecut, fiind prima noastră cîntăreață de nivel mondial. De asemenea, munca de cercetare ce s-a depus, încercînd să se facă racordul cu cît mai multe nume și evenimente de interes major cu care a venit în atingere activitatea neobositei cîntărețe. Sublinierea străduințiilor de a promova cîntărești romîni în operă și mai ales grija de a face cunoscut un cît mai larg repertoriu de muzică romînească, pe care o face autorul, conferă atît figurii cîntăreței cît și lucrării un aspect pozitiv.

Sînt însă și unele deficiențe pe care credem că e de datoria noastră să le arătăm. Mai întîi organizarea materialului, care în cadrul unei lucrări de proporții reduse putea fi mult mai bine închegată. Prezentarea unei prefațe în care se anticipează o seamă de concluzii și adăugirea unor așa zise *anexe*, între care un articol despre arta și pedagogia cîntului scris de Elena Teodorini în 1918 ca și repertoriul muzical romînesc lirico-dramatic al artistei, nu sînt de natură să confere monografiei un aspect unitar, mai ales că înfățișarea necritică a articolului — de o apreciabilă întindere — provoacă un ușor sentiment de derută în conștiința cititorului cu o mai slabă pregătire muzicală. Poate că tocmai în jurul acestei succinte profesiuni de credință a cîntăreței s-ar fi putut închega cel mai important dintre capitolele cărții.

Modul expozitiv în care e prezentat de cele mai multe ori materialul ne lasă regretul că o cercetare atît de migăloasă și de atentă nu a putut conduce la o structurare mai convingătoare. Ne amintim de cuvintele lui Buffon (citate greșit în marea majoritate a cazurilor): *„Le style c'est l'homme même"* reprezintă punctul de vedere, care rezumă concepția sa științifică pe care o expune în discursul rostit la recepția de la Academia franceză: cuceririle științei sînt ale noastre ale tuturor, doar felul în care sînt sistematizate, expuse și făcute cunoscut, adică stilul în care sînt structurate, aparține savantului sau omului de litere.

Toate amănuntele și citatele din presă, dacă ar fi fost ordonate numai ca un „acompaniament" al unei linii de mai mare amploare, desigur că lucrarea ar fi avut de cîștigat. Sînt și unele puncte ce ar fi trebuit explicate mai puțin sumar, ținînd seama că lucrarea se adresează unui public mai larg: epoca de reală înflorire în *bel-canto* (p. 135); în ce constă stilul *bel-canto?* în ce constă metoda de predare a Elenei Teodorini în comparație cu alte metode? de ce inițiativele particulare prezentau atîta importanță?

Nu subestimăm inițiativa și meritele unor asemenea lucrări, menite nu numai să înfățișeze figurile luminoase din trecutul muzicii romînești dar să și lumineze o anumită epocă. Credem însă că printr-o restructurare a materialului și o elaborare mai convingătoare, la o nouă ediție a cărții, „schița monografică" va deveni un studiu menit să înfățișeze mai veridic pe marea noastră cîntăreață și cît mai multe aspecte esențiale din cadrul atît de fructuoasei sale existențe.

TH. BĂLAN

PUNCTE DE VEDERE

De curînd am avut prilejul de a aplauda în Capitală doi dirijori de certă valoare artistică: Mircea Popa și Henry Selbing. Primul a condus orchestra simfonică a Radioteleviziunii, al doilea orchestra Filarmonicii „George Enescu".

Trebuie relevat în primul rînd seriozitatea și conștiinciozitatea cu care ambii au pregătit aceste concerte, calități ce au permis relevarea artei lor dirijorale.

Publicul spectator a răsplătit prin calde aplauze reușita acestor concerte.

Ne întrebăm: nu s-ar putea găsi o soluție ca cei mai merituoși dirijori din țară să aibă posibilitatea de a conduce cu regularitate fie una din orchestrele simfonice din Capitală fie un spectacol de operă, balet sau operetă?

Aceasta ar constitui un stimulent serios atît pentru dirijorii din țară cît și pentru cei din capitală și ar contribui totodată la creșterea interesului membrilor orchestrelor și al publicului ascultător față de concerte.

Cu prilejul unei vizite recente la Timișoara am vizionat opera „Rigoletto" de Verdi în interpretarea ansamblului operei din localitate. În general spectacolul se prezintă la un nivel artistic mulțumitor, minus dinamica lui cam scăzută cît și unele rezolvări scenografice nu prea reușite.

Înaintea spectacolului, un reprezentant al direcției Operei a cerut „îngăduința publicului" pentru faptul că neputînd înlocui opera „Rigoletto" din cauza îmbolnăvirii tenorului Mircea Emandi acesta va cînta în condiții cu totul aparte.

Pentru moment, publicul din sală a devenit neliniștit, așteptînd cu emoție apariția acestuia... Dar spre bucuria tuturora, evoluția lui Emandi în rolul ducelui, s-a desfășurat în mod normal.

Dacă merită subliniată conștiinciozitatea și simțul răspunderii unui artist ce apare pe scenă în condiții speciale, nu putem fi de acord cu principiul de a cere „îngăduința publicului" pentru asemenea situații. Metoda aceasta e învechită, demodată și nu are ce căuta în viața noastră artistică. Mai ales că practica a demonstrat cu totul altceva.

În schimb, comentariile după spectacol la adresa Direcției Operei și a tenorului Emandi, n-au fost deloc favorabile.

Sperăm să nu ne mai întîlnim cu o astfel de practică.

Audiind unul din concertele orchestrei de Studio a Radioteleviziunii ne-am convins încă odată de utilitatea inițiativei luată în sensul că această orchestră să apară odată pe lună în concerte publice. Pînă nu de mult ea se ocupa numai cu imprimări, lipsindu-i complet legătura vie cu publicul auditor. Acum se constată un progres față de concertele anterioare în ceea ce privește omogenizarea, sonoritatea și nivelul artistic de interpretare.

Desigur că mai sînt multe de făcut pentru ca valoarea artistică a colectivului să se ridice pe noi trepte.

Cu această ocazie am ascultat — în primă audiție — două fragmente din baletul „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta: „Temnița și Iarmarocul".

O impresie excelentă ne-a lăsat-o primul fragment, Temnița, unde plasticitatea imaginii e atît de sugestivă, încît cu puțin efort, spectatorul „poate vedea" ceea ce muzica exprima (Nu e vorba de caracterul ilustrativ al muzicii, ci de conținutul profund emoțional al ei).

Încă odată se adeverește că muzica programatică — într-un sens mai larg ea include și muzica de balet — trebuie să fie convingătoare, chiar dacă auditorul nu cunoaște programul.

Dacă unei lucrări îi sînt absolut necesare explicațiile programului pentru a-i înțelege cît de cît mesajul, atunci valabilitatea muzicii e îndoelnică.

Desigur programul ne ajută la o înțelegere mai aprofundată a muzicii respective, dar nu poate avea rolul hotărîtor.

Pianistul Cristea Zalu a apărut pentru prima oară în București ca solist al unei orchestre simfonice.

Interpretînd Concertul nr. 1 în mi bemol major pentru pian și orchestră de Franz Liszt, Zalu, ne-a convins că e un muzician serios, bine pregătit și cu frumoase perspective pentru viitor. Dorim să-l reascultăm cît mai curînd.

Subliniind meritul Direcției muzicale a Radioteleviziunii pentru posibilitatea de afirmare dată acestui tînăr pianist ne întrebăm dacă nu s-ar putea găsi o soluție ca — eventual pe bază de concurs — să fie promovate și alte tinere talente (și sînt destule atît în capitală cît și în alte centre), astfel încît acestea să apară ca soliști în cadrul orchestrelor din Capitală.

Credem că o astfel de inițiativă ar da rezultate bune.

Dumitru Bughici

Premiul I la Festivalul de la Cairo

Un grup folcloric alcătuit din artiști amatori — țărani colectiviști, oameni ai muncii din uzine, fabrici și cooperative — a repurtat de curînd un mare succes, obținînd Premiul I și diploma de onoare la primul Festival internațional de Folclor de la Cairo. Competiția a fost deosebit de serioasă căci au concurat unsprezece țări printre care cele din Balcani (foarte bine pregătite), Ungaria, Polonia, Japonia etc.

Spectacolul înfățișat la întoarcerea în țară ne-a dat cheia acestui răsunător succes : cîntece și jocuri bine alese de pe tot cuprinsul țării, interpretate de fete mîndre, una mai frumoasă decît alta, și flăcăi chipeși de o impresionantă vigoare ; o disciplină artistică nedesmințită de-a lungul întregii manifestări.

Acompaniamentul muzical a fost susținut de către taraful Casei de cultură din Slobozia condus de violonistul Ion Albeșteanu, un real talent popular. În afara de aceasta taraful a prezentat diferite jocuri însuflețite din cîmpia Dunării, Muscel și Oltenia, precum și *Hora staccato* și *Ciocîrlia*, cu o justețe a intonației și precizie a ritmicei, apreciabile.

Tînărul naist Dan Sebastian s-a dovedit în *Ciocîrlia* ca și în *Mugur, mugurel*, un adevărat virtuoz. De altfel, a fost apreciat și în cadrul celor 23 concerte date de grupul folcloric la Cairo, Alexandria, Assuan etc. iar solistele vocale Maria Precup (Cluj), Elena Radu (Argeș), Maria Rusu (Maramureș) au cîntat melodii caracteristice, specifice regiunilor respective. S-a bucurat de mult succes la Cairo, ca și la noi, *Hăulita* redată în chip nostalgic și evocator pentru plaiurile noastre, de către cîntăreața Elisabeta Ticuță-Argeș. Sprințara și excelenta cîntăreață din fluer a doinelor, horelor și sîrbelor oltenești, Virginia Surcel (Reg. Oltenia) s-a făcut, de asemenea, mult apreciată.

O apariție originală, cît se poate de degajată, a avut copilandrul Ion Stănescu (reg. Ploiești) care a executat cu pricepere, la cimpoiul său frumos decorat, *Brîu și joc*.

Cîntecele au alternat cu dansurile. Echipa Palatului Culturii din Brașov în costume de o diversitate remarcabilă și de o sobră frumusețe, a prezentat dansurile pline de farmec *De pe Someș*, cele feciorești, în cerc deschis, atît de animate, *din Făgăraș* și unele *Dansuri oltenești* de mare vivacitate. Dar au venit vestiții călușari ai Căminului cultural Frumoasa-Teleorman care au reprezentat punctul culminat al spectacolului. Energia necesară și neîntrecuta agerime cu care au executat, înțelegîndu-se doar din ochi, complicatele desfășurări ritmice, vitalitatea ce se vădea în cele mai mici gesturi, — grăitoare, toate, pentru însăși vigoarea și optimismul înzestratului nostru popor, au fost cuceritoare și la Cairo, ca și la noi. Am ascultat apoi un foarte frumos cîntec oriental de dragoste, în stilul unei melopee arabe, învățat repede de taraful din Slobozia... pe malurile Nilului și care, cum era de așteptat, a deschis inimile tuturor celor ce l-au ascultat.

Situarea unui grup folcloric de amatori pe primul loc, într-un concurs internațional de talia celui de la Cairo, la care au participat țări din trei continente, cu echipe uneori de profesioniști, este deosebit de semnificativă. Este încă una din izbînzile de răsunet ale uriașei mișcări artistice de amatori din patria noastră.

J.-V. PANDELESCU

Cuprinsul

Pag.

În întîmpinarea Festivalului și Concursului Internațional „George Enescu" — 1964 1

ANUL XX

R. Ghircoiașiu ; Gh. Merișescu ; Ioan R. Nicola Rodica Oană Pop ; Edgar Elian, Gh. Firca
Imagini ale culturii muzicale în Romînia socialistă — Cluj 3

★

Nicolae Rădulescu
Profiluri de creatori : Sabin Drăgoi 12
Theodor Bratu
Opereta „Anton Pann" de Alfred Mendelsohn 20
Octavian L. Cosma
Moștenirea enesciană: Asupra unui leit-motiv din „Oedip" 24
Andrei Porfetye
Figuri de muzicieni contemporani : Paul Hindemith . . 31

STUDII

George Bălan
Concepții despre muzică în antichitate 37

DISCUȚII

Mauriciu Vescan
Pentru o rubrică a activității muzicale de masă . . 42
Ștefania Cumpătă și Dan Cumpătă
Dezvoltarea interesului în predarea instrumentului. . 43

CONCERTE — SPECTACOLE

Constantin Ionescu-Vovu
Mircea Cristescu—Maria Cherogeorge 45
Yaeko Yamane—Iosif Conta 45
Petre Codreanu
Cornelia Bronzetti ; Sonate de Beethoven 46
C. Răsvan
Orchestră de cameră a tineretului 46
Th. Bălan
Monografia Elena Teodorini 47
Dumitru Bughici
Puncte de vedere 48
J.-V. Pandelescu
Premiul I la Festivalul de la Cairo (coperta III)
Noi tipărituri ale Editurii muzicale (coperta II)

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

APARE LUNAR

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1964.

Costul abonamentului este de 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de lei 5.

Telefon : 15.21.19 și 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion 16 Februarie.

I. P. I. c. 1425

2.4164

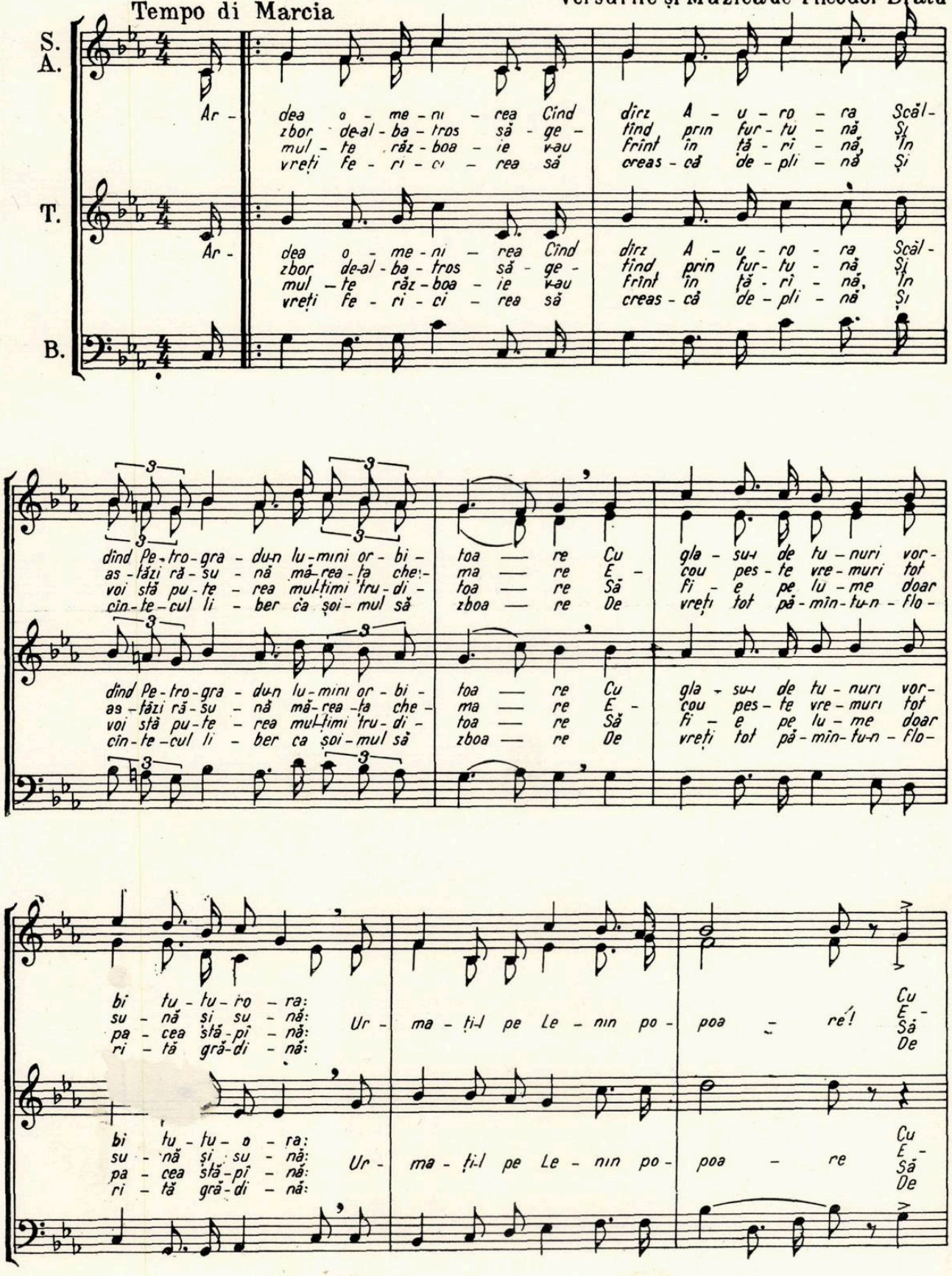
Lei 5

GLASUL AURORII

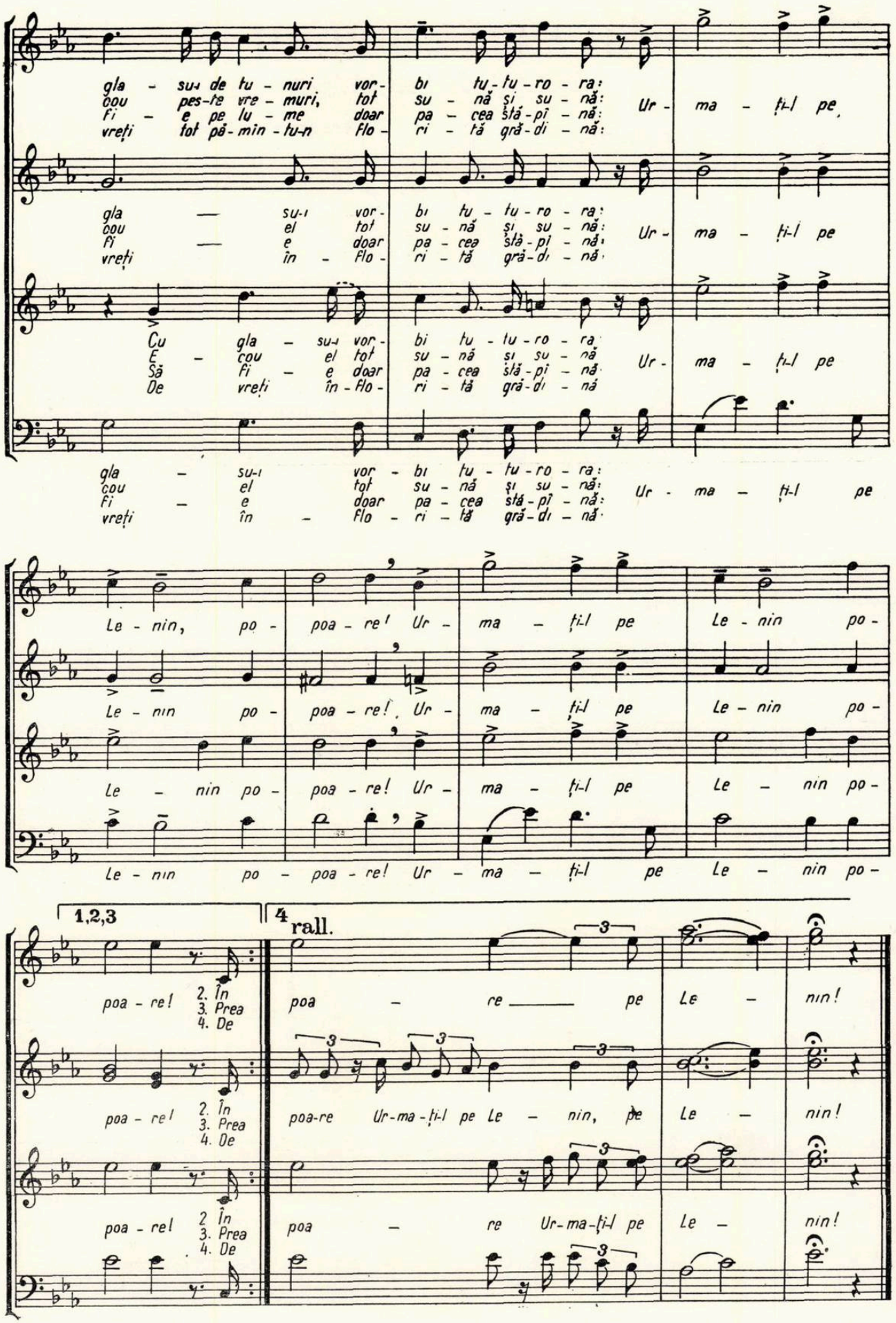
URMAȚI-L PE LENIN

Versurile și Muzica de Theodor Bratu

Tempo di Marcia



60 52


gla - sul de tu - nuri vor - bi tu - tu - ro - ra:
cou pes-te vre - muri, tot su - nă și su - nă:
fi - e pe lu - me doar pa - cea stă - pî - nă:
vreți tot pă - min - tu-n flo - ri - tă gră - di - nă:
Ur - ma - ți-l pe
gla — sul vor - bi tu - tu - ro - ra:
cou el tot su - nă și su - nă:
fi — e doar pa - cea stă - pî - nă:
vreți în - flo - ri - tă gră - di - nă:
Ur - ma - ți-l pe
Cu gla - sul vor - bi tu - tu - ro - ra:
E - cou el tot su - nă și su - nă:
Să fi - e doar pa - cea stă - pî - nă:
De vreți în - flo - ri - tă gră - di - nă:
Ur - ma - ți-l pe
gla - sul vor - bi tu - tu - ro - ra:
cou el tot su - nă și su - nă:
fi - e doar pa - cea stă - pî - nă:
vreți în - flo - ri - tă gră - di - nă:
Ur - ma - ți-l pe
Le - nin, po - poa - re! Ur - ma - ți-l pe Le - nin po -
Le - nin po - poa - re! Ur - ma - ți-l pe Le - nin po -
Le - nin po - poa - re! Ur - ma - ți-l pe Le - nin po -
Le - nin po - poa - re! Ur - ma - ți-l pe Le - nin po -
1,2,3
4
rall.
poa - re! 2. În 3. Prea 4. De
poa — re pe Le — nin!
poa - re! 2. În 3. Prea 4. De
poa-re Ur-ma-ți-l pe Le - nin, pe Le — nin!
poa - re! 2. În 3. Prea 4. De
poa — re Ur-ma-ți-l pe Le — nin!

MUZICA

ANUL XIV Nr. 4 APRILIE 1964

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Toată atenţia interpretării noilor creaţii

Ne amintim... Lucrurile se petreceau în stagiunea 1922—1923. Am urmărit atunci un concert de sonate dat de către George Enescu şi Béla Bartók într-o sală cu totul neîncăpătoare a Sindicatului ziariştilor: o clădire veche, sordidă, necorespunzătoare. Acolo le-a fost hărăzit celor doi mari muzicieni ai veacului nostru să cînte... Atunci, George Enescu a interpretat la vioară şi Béla Bartók la pian lucrări proprii într-o perfectă comuniune de gîndire şi simţire, în faţa doar a douăzeci, poate cel mult treizeci de iubitori ai artei, ciţi a putut cuprinde acea încăpere. Aşadar, pentru un asemenea concert atît de valoros şi de important, un concert unic prin calitatea muzicii şi a interpreţilor, nu s-a acordat, la epoca aceea, o sală demnă de acest eveniment artistic cu adevărat unic. Se priveau, în cazul cel mai bun, cu indiferenţă, asemenea manifestări de artă şi cultură, intrate de atunci în istoria vieţii muzicale romîneşti.

Tot astfel „Societăţii compozitorilor romîni" nu i se acorda decît un concert, la Dalles, mai rar la Ateneu, la sfîrşitul stagiunii. Era aproape singurul prilej cînd compozitorii puteau să înfăţişeze publicului munca lor artistică, realizările, plătind, mai totdeauna, cheltuielile necesitate de concert.

Ne-am gîndit la toate acestea acum, cînd cercetînd bilanţul actualei stagiuni muzicale am constatat, odată mai mult, cu satisfacţie, că aproape nu a existat concert public în care orchestrele simfonice, fie din Bucureşti, fie din celelalte oraşe importante ale ţării, să nu prezinte în reluare sau în primă audiţie lucrările compozitorilor noştri.

Dirijorii George Georgescu, Antonin Ciolan, Iosif Conta, Mircea Cristescu, Emanoil Elenescu, Mircea Basarab, Mihai Brediceanu, Constantin Bugeanu, Paul Popescu, Mircea Popa, Cornel Trăilescu, Zalman Lorant, Emil Simon, Nicolae Boboc, Theodor Costin, Remus Georgescu, Alexandru Şumski, Ludovic Baci, Carol Litvin, Ion Baciu, Hugo Huss şi încă alţii, au depus o nobilă strădanie întru promovarea creaţiei originale romîneşti. Numai în cursul stagiunii actuale au fost prezentate, în primă audiţie, oratoriul „Griviţa noastră" de Gheorghe Dumitrescu, Suita simfonică „Întoarcere din adîncuri" de Mihail Jora, Triplul concert pentru vioară, violoncel şi pian de Paul Constantinescu, Concertul pentru violoncel şi orchestră de Anatol Vieru, Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră de Pascal Bentoiu, baletul „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac şi „Odă oraşului meu" de Theodor Grigoriu, opera pentru copii „Motanul încălţat" de Cornel Trăilescu, Cantata II-a de Ştefan Niculescu, Cantata „Monumentum" de Aurel Stroe, Concertul pentru orchestră de coarde de Adalbert Winkler, Simfonietta II-a de Dumitru Bughici, Cinci piese pentru orchestră de Ludovic Feldman, opereta „Anton Pann" de Alfred Mendelsohn şi altele.

Toate aceste audiţii şi premiere au fost cu putinţă datorită încrederii şi sprijinului larg care s-a acordat şi se acordă activităţii de creaţie şi interpretare. Materialul muzical necesar punerii în valoare a noilor creaţii se multiplică cu grijă şi promptitudine. Cele mai de seamă lucrări sînt tipărite, iar instituţiile muzicale în frunte cu şefii de orchestră, de cor şi regizorii muncesc cu rîvnă pentru asimilarea acestora şi prezentarea lor în condiţii cît mai bune, publicului.

Compozitorii au înţeles să-şi consacre activitatea creatoare ridicării pe o treaptă tot mai înaltă a muzicii romîneşti. Însufleţiţi de un avînt patriotic demn de apropiata aniversare a două decenii de la Eliberarea patriei, ei au dat la iveală o seamă de noi lucrări închinate acestui măreţ eveniment din istoria poporului nostru.

La Uniunea compozitorilor au fost prezentate, luate în discuţia comisiilor de muzică simfonică, de cameră şi promovate lucrări ca: „Simfonia eliberării" de Diamandi Gheciu, Oratoriul „Zorile de aur" de Gheorghe Dumitrescu, Simfonia VIII-a de Alfred Mendelsohn, Poem vocal simfonic de Carmen Petra, Cantata „Cîntare Republicii noastre" de Laurenţiu Profeta, „Reşiţa" imagini rapsodice de Wilhelm Berger, poemul simfonic „Monumentul" de Dumitru Bughici, Poem eroic de Ludovic Feldman, Concert pentru orchestră de Marţian Negrea, Sonata pentru trompetă şi pian de Tudor Ciortea, Suita pentru cor şi orchestră „Sărbătoarea vinului" de Zalman Lorant etc. etc.

În domeniul muzicii corale şi de masă au fost realizate cîntece pentru 23 August de Alfred Mendelsohn, Teodor Bratu, Constantin Palade ş.a.

În prezent pe masa de lucru a compozitorilor se află în plină efervescență a finisării lucrări vocal-simfonice, opere, operete, lucrări simfonice și de alte genuri care sînt așteptate cu viu interes. Secțiile de creație ale Uniunii compozitorilor depun o rodnică activitate de sprijinire și promovare a creațiilor noi.

Fără îndoială că pînă în momentul de față, în actuala stagiune nu toate ansamblurile, soliștii și dirijorii și-au consacrat în chip satisfăcător forțele și talentul pentru promovarea noilor creații. Au mai putut fi întîlnite interpretări care nu presupuneau efortul unei înnoiri de repertoriu și de ridicare a calității artistice. Așa se explică faptul că pe de o parte lucrări cunoscute au fost reluate fără o contribuție de împrospătare a prezentării iar altele așteaptă încă să vadă lumina primei audiții.

Avîntul creator, generat de măreața sărbătoare națională, se cuvine susținut mai departe prin străduaniile conjugate ale muzicienilor din orchestre și coruri, ale dirijorilor și soliștilor. Buna interpretare constituie o condiție de prim ordin pentru valorificarea mesajului de viață cuprins în noile creații și astfel pentru relevarea contribuției artei muzicale la afirmarea culturii noastre socialiste.

O nouă distincție internațională acordată unei creații românești

La cel de-al 5-lea Concurs internațional de compoziție „Prințul Rainier III de Monaco", ținut la Monte-Carlo, juriul prezidat de compozitorul Georges Auric a decernat premiul pentru creație în domeniul muzicii de cameră, compozitorului Wilhelm Berger, pentru lucrarea sa Sonata pentru vioară solo.

Succesul repurtat de W. Berger cu această lucrare vine să confirme o dată mai mult, după premiul internațional de creație muzicală obținut anul trecut la Geneva de către Anatol Vieru, recunoașterea și pe această cale, pe plan internațional, a valoroasei școli componistice românești.

Din tipăriturile Editurii muzicale

I. MUZICA

Muzică de cameră

* * * : Album de lieduri de compozitori români contemporani.

MIRCEA CHIRIAC : Sonatină pentru vioară și pian.

CONSTANTIN DERUSSI : Sonatină pentru pian.

CORNEL ȚĂRANU : Sonata ostinato pentru pian.

MAURICIU VESCAN : Sonata pentru pian.

R. SCHUMANN : Trei sonate de pian pentru tineret, op. 118.

Cîntece și coruri (pe foi volante)

DUMITRU BUGHICI : Din zori pînă-n zori, versuri de C. Cîrjan.

VASILE TIMIS : Cîntecul șoimilor, versuri de Vladimir Colin.

Muzică distractivă

GHERASE DENDRINO : Cînta o mandolină, versuri de A. Felea.

EUGEN TEGER : Ce frumoasă e strada mea, versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu.

II. LUCRĂRI DIDACTICE

NICOLA VACCAI : Metodă practică de canto pentru voci înalte, ediție îngrijită de prof. O. Cristescu, prefață de prof. C. Stroescu, traducerea versurilor de Mariana Dumitrescu.

III. LIBRETE DE OPERĂ

GIACCOMO PUCCINI : Madame Butterfly, libret de L. Illica și G. Giacosa.

EVOCĂRI

IOAN D. CHIRESCU

D. G. Kiriac

„Tot ce am făcut — spunea maestrul — *am făcut din drag pentru poporul la care am ţinut şi nimic nu dă rezultate mai frumoase ca lucrul făurit cu dragoste".*

Îndemnul marelui său îndrumător de la „Schola Cantorum" din Paris, pedagogul-compozitor Vincent d'Indy i-a călăuzit paşii în creaţia sa ulterioară. Reiese aceasta clar din cuvintele pe care Kiriac le adresa dascălului său cu prilejul vizitei pe care acesta a făcut-o în Romînia : *„Dumneavoastră m-aţi făcut să iubesc florile cîmpului, micile inspiraţii muzicale, sincere şi originale ale poporului... Le-am îmbrăcat cu noul vesmînt al armoniei şi am dat cîntece romîneşti copiilor noştri mici şi mari".*

Într-adevăr, compozitorul Kiriac a pus în valoare — ca nimeni altul pînă la el — bogata creaţie a poporului. Ca pasionat culegător de folclor, ca inspirat creator de melodii în spirit popular, ca neîntrecut făuritor de armonii corale, ca profesor şi teoretician, Dumitru Kiriac s-a străduit şi a reuşit să demonstreze că avem un cîntec al nostru „bogat şi original", că acest cîntec posedă „calităţi specifice" care îmbogăţesc tezaurul artistic al popoarelor.

Prin admirabila sa creaţie din care reiese extraordinarul său simţ armonic, confirmat de George Enescu la audierea cîntecului „Am umblat pădurile, după ochi ca murele", prin adînca sa pătrundere în tainele polifoniei, prin claritatea scrisului său, Kiriac a dovedit, cu prisosinţă, cum pot fi folosite cuceririle muzicii clasice pentru îmbogăţirea şi înfrumuseţarea melodiilor noastre populare, pe baza particularităţilor modale, ritmice şi tonale ale acestora.

Înveşmîntate într-o formă artistică desăvîrşită cîntecele lui Kiriac vorbesc despre aspiraţiile şi preocupările cele mai dragi oamenilor simpli, despre natura patriei cu întinsele ei cîmpii, cu văluritele-i dealuri, cu munţii ei încîntători şi cu apele-i cînd molcome, cînd clocotitoare.

Conţinutul democratic, adînc realist şi măiestria artistică au fost principalele calităţi care au asigurat răspîndirea şi popularitatea cîntecelor sale, ale căror titluri arată cît de apropiate de inima poporului sînt subiectele tratate : „Plugarul", „Ostaşul", „Meşterul fierar", „Semănătorul", temerarul „Pescar", mult duioasa „Mama", „Copilul" cu acel neuitat cîntec de leagăn „Hai odor, hai păsărică — Dormi frumos, dormi fără frică", „Fetele casnice", „Morarul, meşter bun", care, în timp ce moara merge, „trage din lulea tutun" — „Pe cînd mîndra morăriţă — nu mai tace din guriţă" etc. etc.

Mulţimea l-a interesat întotdeauna. Cu înflăcărare chema el poporul la lupta pentru libertate şi o viaţă mai bună ; iată ce ne evocă semnalul de la Radio Bucureşti, frîntură desprinsă din mult inspiratul său cîntec, pe versurile lui G. Coşbuc, prietenul său :

„Cîntăm libertatea şi numele sfînt
Al ţării străvechi şi al acestui pămînt
Iubirii de neam ce de-a pururi a fost
O păvăză-n lupte şi-n pace adăpost
Cînta-vom supremul ei cîntec !"

După ce — tot la îndemnul lui Vincent d'Indy — a înfăptuit magistral armonizarea frumoaselor melodii psaltice tradiţionale, în modurile respective, printre care nepieritorul „Îngerul a strigat", liber cugetătorul Kiriac s-a gîndit să realizeze şi a închegat cum nimeni altul nu reuşise pînă la el, acea „Liturghie" despre care îmi scria „Este uşoară. Melodiile sînt spontane, totul merge natural. Derivă din psaltichie dar nu-i psaltichie, seamănă cu cîntecul popular dar nu-i cîntec popular". Şi mai departe „Melodiile sînt simple, uşoare şi fără pretenţie, făcute cu intenţia de a fi cîntate în coruri la unison. Poate că mai tîrziu o voi armoniza. Deocamdată ţin să se popularizeze aşa cum este scrisă".

Nu-l îngrijora de loc faptul că unii n-au înţeles simplitatea în care-şi prezenta maestrul creaţiile sale. Spunea el : *„Ideea care impresionează, ideea simplă şi clară este însăşi muzica. Oricît de complicată ar fi muzica, trebuie să se reducă la o idee simplă. E ca şi în literatură. Dacă poţi rezuma o lucrare literară este că are fond, dacă nu se poate rezuma este că au fost înăuntru numai vorbe, numai meşteşug, nu şi fond. Marii creatori s-au simplificat cu cît au înaintat în opera lor creatoare".*

Foarte atent pentru cei micuţi, le-a scris acele neîntrecute „Cîntece de copii" minunat cizelate şi inspirate din cîntecele populare pe care le-a cules cu cea mai desăvîrşită migală şi le-a dăltuit ca pe cele mai fine diamante.

Bătrînii îl preţuiau, tinerii îl respectau, iar „lumea copiilor" îl cînta pe tot întinsul ţării.

Numele lui Dumitru Kiriac este legat, mai ales, de munca neostoită pe care a depus-o pentru ridicarea culturală a poporului. Ştia că numai aşa va ajunge o dată să vadă triumfînd

creația melodică a poporului și pentru această cauză și-a dăruit toate forțele.

Încă de tînăr s-a bucurat de prietenia și intimitatea celor mai de seamă scriitori din generația veche : Dobrogeanu Gherea, Vlahuță, Delavrancea, Caragiale, Coșbuc. Prin aceștia, în casa lor a cunoscut Kiriac pe marele maestru al picturii românești Nicolae Grigorescu, care și-a închinat opera poporului și naturii țării sale. Era epoca în care am început să cunoaștem să prețuim și să punem în valoare specificul nostru național. Eminescu, Delavrancea, prin lucrările lor literare au arătat că putem simți, scrie și vorbi românește, iar arhitectul Mincu, prin casele construite a dovedit că avem un stil românesc cu streașina mare, cu var alb pe din afară, potrivit cu soarele și cu lumina de la noi, cu poarta mare și frumoasă.

Rămînea să-și spună cuvîntul și muzica, tot „ca la noi". Kiriac, care realizase o sumedenie de minunate înveșmîntări artistice ale lamurii melodiilor noastre populare, s-a gîndit și — la începutul acestui secol, cînd Vlahuță își tipărea „Romînia pitorească" — a înființat formația corală română „Carmen" pentru *„cultivarea și răspîndirea muzicală în popor și, îndeosebi, a cîntecului popular"*.

Acest mare ansamblu care avea ca motto : „Să cîntăm cu voie bună, doina noastră cea străbună" și din care făceau parte iubitorii entuziaști ai muzicii printre care și neuitatul George Folescu, a fost — timp de o jumătate de veac — instrumentul de promovare al cîntecului popular și al întregii activități corale românești.

Înaintea lui Kiriac, nimeni nu ar fi îndrăznit să cînte „Frunză verde" pe scena Ateneului Romîn pentru că cei care frecventau manifestările artistice, nu îngăduiau rezonanțele, socotite de ei „vulgare" ale cîntecului popular. Ei bine, acest om mic la stat, dar mare în fapte, a apărut în fruntea societății corale „Carmen" în seara zilei de 18 decembrie 1901, cu un program de inaugurare în care, pentru prima oară au fost înscrise *„Colinde la noi"* și *„Cîntece populare românești"*.

Un public numeros, diferit de cel obișnuit, a aplaudat cu căldură și s-a bucurat din inimă auzind *cîntece românești* urcate pe treptele scenei de concert.

Kiriac a continuat să activeze cu și mai multă hotărîre. Flacăra vie, care ardea în el, se hrănea substanțial din dragostea pentru poporul său și din convingerea că slujește o cauză nobilă, nemuritoare.

La Lugoj, la Sibiu, în alte centre ale Transilvaniei și Banatului, în turneele întreprinse cu ansamblul „Carmen" a răsunat cîntecul românesc.

Recitesc cu emoție rîndurile pe care mi le-a scris acest ctitor al muzicii noastre corale : *„Cum vezi, ideea a reușit, rămîne ca voi, urmașii să mergeți înainte pe calea deschisă, căci am încredere că numai asta este singura cale pe care am lăsa și noi o urmă"*.

Noi, discipolii maestrului Kiriac, avem bucuria de a vedea cum ideile și năzuințele marelui înaintaș, își găsesc astăzi nu numai înfăptuirea dar și dezvoltarea la care visa : *„Eu am arătat adevărata cale, alții mai puternici decît mine, vor merge mai departe și vor crea mult așteptata simfonie pe o temă de munte românească"*, spunea Kiriac, care mai dorea ca împreună cu „Carmen" să meargă în străinătate *„pentru a arăta lumii din afară că avem un cîntec românesc original, drăguț și interesant"*. Sănătatea sa șubrezită de marile eforturi depuse pentru triumful cîntecului românesc, nu l-a ajutat însă, și maestrul se stinse liniștit în seara zilei de 8 ianuarie 1928. Iată impresionantele rînduri scrise cu acel prilej de către Președintele soc. „Carmen" de atunci :

Carmen în întregime a mers să cînte lui Kiriac „Bună dimineața" în seara de 23 Decembrie 1927. Ne-a primit în casă plîngînd. Era slab ca o arătare. Ne-a vorbit de frumusețea cîntecului românesc, și ne-a spus că i-am făcut aceeași bucurie pe care o făcea el mamei sale, la bătrînețe, cînd cu prietenii îi cînta cîntece de Crăciun. Ne-am despărțit de el cu ochii umezi. Doi carmeniști tineri i-au sărutat mîna. Cuvîntul din urmă i-a fost : „Să duceți mai departe societatea „Carmen" care a înfăptuit un lucru bun și frumos". De la fereastră ne-a privit în lacrimi, cum ne depărtam cîntîndu-i colindele.

Iar în ziua de miercuri, 11 ianuarie 1928, Carmen cu inima strînsă și cu glas înecat a petrecut la mormînt pe întemeietorul ei, D. G. Kiriac. Pe modesta-i căsuță din Strada Ștefan Furtună (fostă General Angelescu) nr. 117, prin grija Uniunii compozitorilor, s-a așezat o placă de marmoră cu inscripția :

„În această casă a locuit compozitorul și profesorul DUMITRU G. KIRIAC (1866—1928) înaintaș de seamă al muzicii noastre, animator al mișcării corale românești și întemeietor al corului „Carmen".

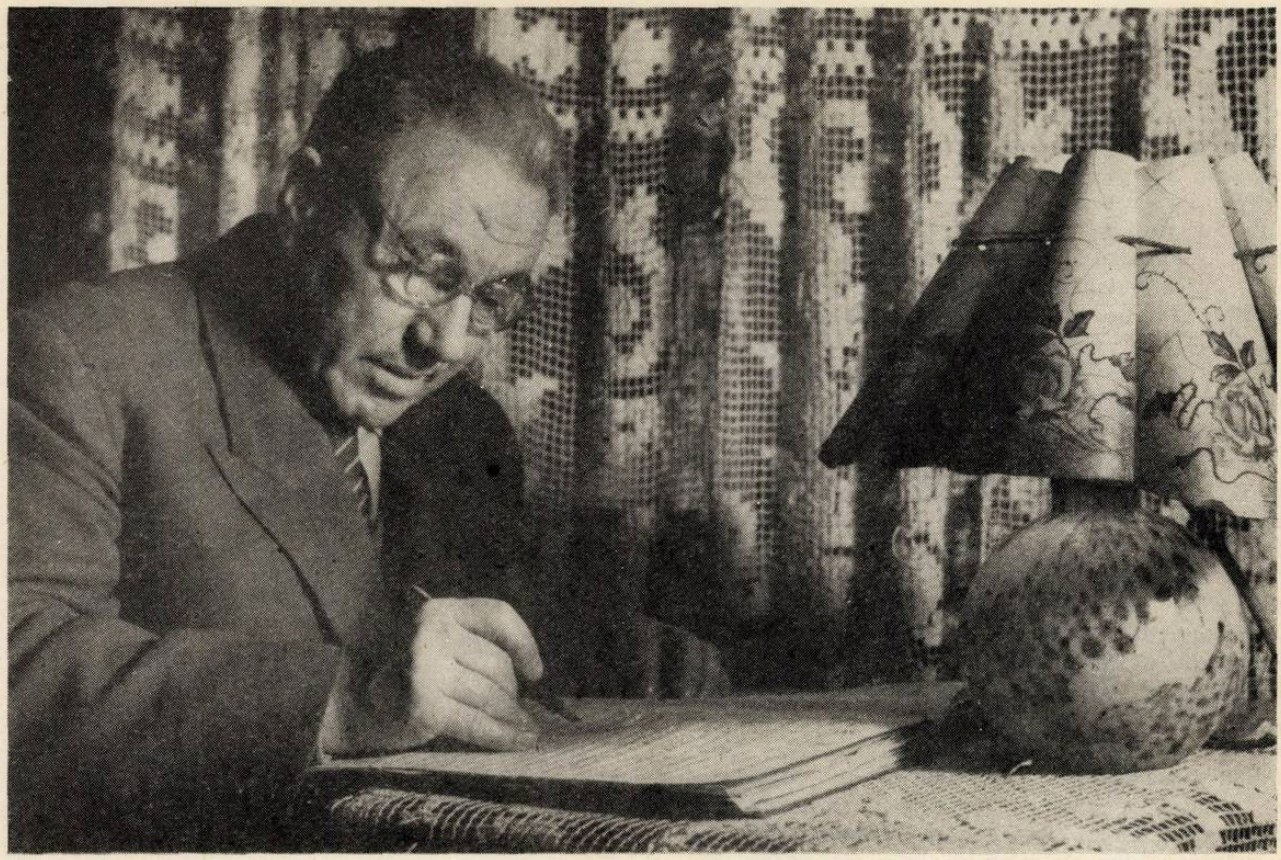
★

Promovarea și ridicarea pe trepte artistice tot mai înalte a cîntecului popular este în zilele noastre un obiectiv de prim ordin. Compozitorii creează lucrări în care cîntecul popular își găsește o largă întrebuințare, de la simpla armonizare pînă la cea mai complexă dezvoltare simfonică sau vocal-simfonică.

Arta corală este astăzi viu reprezentată de marile ansambluri corale conduse, în mare parte, de foștii carmeniști și de miile de formații de amatori, create în anii puterii populare.

Publicul nostru de astăzi aplaudă furtunos cîntecele care îi vorbesc despre munca și viața lui înfloritoare într-un limbaj pe care-l recunoaște fiindcă este al său. Este însuși „poporul" pe care l-a apreciat, l-a îndrăgit și l-a cîntat cu atîta măiestrie marele nostru înaintaș Dumitru G. Kiriac.

MARȚIAN NEGREA



PROFILURI DE MUZICIENI

EUGEN PRICOPE

Marţian Negrea

Dezvoltîndu-se de-a lungul aproape a unei jumătăţi de veac, ca rod al unor bogate experienţe artistice, creaţia lui Marţian Negrea se bucură în anii noştri de preţuire binemeritată atît din partea cercurilor largi de iubitori ai artei sunetelor cît şi din aceea a muzicienilor.

Fecior de ţăran din satul Vorumloc de prin părţile Sibiului, unde s-a născut în anul 1893, Marţian Negrea a răzbit anevoios la lumina culturii.

El a îndrăgit muzica din clipa cînd a ascultat primul cîntec. Şi cîte nu se puteau auzi în satul lui, pe la hore, nunţi şi şezători, la culesul viilor, la storsul strugurilor. Legătura cu cei din mijlocul cărora s-a născut, cu viaţa şi peisajul înconjurător, s-a sădit puternic şi de timpuriu în sensibilitatea lui Marţian Negrea, punîndu-şi pecetea asupra concepţiei sale artistice.

În 1910 se înscrie la Seminarul Andreian de la Sibiu. Este drept că pînă atunci pasiunea sa pentru muzică se manifestase : cînta la vioară, la orgă, practica în liceu muzica de cameră ; dar numai devenind, la Sibiu, elev al lui Timotei Popovici, Marţian Negrea simţi că începuse să păşească pe calea adevăratei creşteri artistice.

În ultimul pătrar al veacului trecut s-au înfiinţat diverse „reuniuni de cîntări" care au adus un aport substanţial la înflorirea culturii şi artei noastre. Sibiul îi oferea lui Negrea ca şi atîtor altor tineri dornici să se cultive, un mediu prielnic. Făcea parte din corul seminarului şi îl conducea uneori ; cînta în formaţia mixtă a Societăţii Astra, participa la şedinţele reuniunilor muzicale ale oraşului, studia vioara. În al treilea an de şcoală sibiană, era angajat dirijor al corului Uniunii meseriaşilor (înfiinţat în 1867), cu care a dat mai multe concerte de muzică românească şi clasică.

Din aceşti ani datează cele dintîi încercări componistice ale lui Marţian Negrea : o miniatură pentru pian, cîntecul pentru soprană şi pian O, mamă ! (pe versuri de Eminescu), un marş,

o piesă descriptivă şi chiar un cvartet. Îşi dădea însă seama că ceea ce învăţase pînă atunci era prea puţin.

După război Negrea reuşeşte să se înscrie (1918) la Staatsakademie für Musik und Darstellende Kunst din Viena. Din prima oră de curs — armonie şi contrapunct — a făcut cunoştinţă cu Eusebie Mandicevski care l-a întîmpinat cu simpatie : „şi eu mi-s romîn". Studentul avea să se bucure din partea veneratului profesor de atenţie şi sprijin ; Mandicevski se interesa de condiţiile în care trăieşte şi lucrează, îi împrumuta partituri, îi recomanda profesorii cei mai buni, artişti de faimă care cîntau la Viena, îi facilita accesul la repetiţii şi concerte.

După absolvirea armoniei şi contrapunctului, Negrea s-a înscris la clasa de compoziţie a lui Franz Schmidt. Studiază cu temeinicie formele instrumentale. Paralel, urma şi dirijoratul, la clasa lui Franz Schalk. De asemenea, este îndrumat de Ferdinand Löwe, atunci director al Academiei de Muzică. Încurajat de cunoştinţele pe care le capătă în timpul studiilor de la Viena, Negrea dă la iveală compoziţii de diferite facturi.

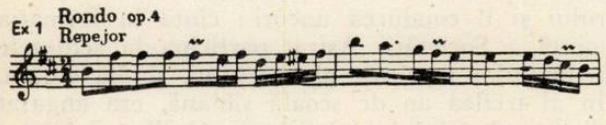
Lista opusurilor sale o deschid *Patru piese pentru pian* (1919). Prima este un fel de „Foaie de album", a doua „Acasă", evocă amintirea căminului ; apoi „Singur", o destăinuire duioasă a simţămintelor studentului care se găsea departe de ai săi" şi „Puiul", o „intonare muzicală" concentrată a nuvelei lui Brătescu-Voineşti.

Urmează o serie de *Canoane, Preludii, Corale şi Fugi* op. 2 legate de perioada studiilor de contrapunct (1919). Canoanele sînt concepute la diverse intervale, iar fugile (unele duble), pe 2, 3 şi 4 voci.

Apariţia *Preludiului şi Fugii pentru cvartet de coarde,* op. 3 (1921) a marcat un succes categoric în activitatea tînărului compozitor. Dacă Preludiul, o formă în două părţi, este conceput mai mult ca un preambul decît ca o piesă care să se impună, fuga este solid elaborată şi foloseşte o temă originală care sună romîneşte.

În amintirile sale despre Mandicevski, Emil Rigler-Dinu [1]) menţionează că dascălul de la Academie a avut frumoase cuvinte de laudă pentru Cvartetul lui Marţian Negrea.

Din anii de şcoală petrecuţi la Viena datează şi un *Rondo în si minor,* pentru pian, op. 4 (1920). Scris în forma mare, Rondoul are un refren cu rezonanţă folclorică romînească.



Un an mai tîrziu compune *Sonata în sol bemol major,* op. 5, într-o singură parte — dar amplă. Dovedeşte o inspiraţie suculentă, ştiinţă a dezvoltării. Cu toate influenţele ei neoromantice, Sonata s-a impus. După ce a ascultat-o, profesorul Schmidt a subliniat meritele tînărului compozitor romîn iar colegii lui Marţian

Staats-Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien
Studienjahr 1920/21.

Donnerstag, den 16. Juni 1921, abends 7 Uhr

Neunte Vortragsübung

1. **S. Rachmaninow** . . . Trio élégiaque für Klavier, Violine und Violoncello, D-moll (op. 9), 1. Satz.
Anna Windbrechtinger, Karl Kundrat, Eduard Lukas.
2. **M. Negrea** . . . Sonate für Klavier, Ges-dur, 1. Satz.
(Kgl. Musikschule) Margarete Ehler.
3. **F. Schubert** . . . Lieder: Aufenthalt — Der Doppelgänger — Der Tod und das Mädchen — Rastlose Liebe.
Myra Jaro.
Am Klavier: Herr Hermann Zechner.
4. **F. Mendelssohn** . . . Violinkonzert E-moll (op. 64), II. und III. Satz.
Felix Khuner.
Am Klavier: Frau Stella Wang.
5. **J. Brahms** . . . Rhapsodie H-moll (op. 79, Nr. 1). Anny Frey.
6. **F. Servais** . . . Phantasie und Variationen über den Sehnsuchtswalzer von F. Schubert für Violoncello (op. 4). Blanche Schiffmann.
Am Klavier: Frau Stella Wang.
7. **Hugo Wolf** . . . Lieder: Morgentau — Auf ein altes Bild — Elfenlied — Er ist's. Gerta Hoffmann.
Am Klavier: Herr Hermann Zechner.
8. **M. Reger** . . . Zwei Intermezzi (aus op. 45) für Klavier.
Josefine Schapira.
9. **J. Brahms** . . . *Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn* Es-dur (op. 40) I. und 4. Satz.
Josefine Schapira, Mehmed Bey Seifeddin, Emil Kreuziger.

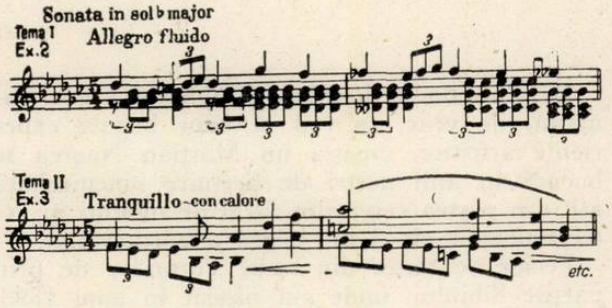
Klavier: Bösendorfer.

Der Eintritt ist während der Dauer eines Vortragsstückes nicht gestattet

Preis K 4·—.

Programul Academiei de muzică din Viena (1921), în care figurează compozitorul Marţian Negrea.

Negrea întrebau : „Cum de ai putut cînta atîta în măsura de 5/4 ?"... Pentru ei măsura aceasta (întîlnită în ambele teme) era ceva curios.



Cu Sonata op. 5, care poate fi considerată ca o lucrare de diplomă, Negrea şi-a încheiat studiile de la Viena şi se întoarce apoi printre ai săi.

În toamna lui 1919, George Dima primea sarcina organizării Conservatorului care îi poartă astăzi numele. Dificultăţile începuturilor erau multe. Dar prin sîrguinţa profesorilor animaţi de simţul datoriei, şcoala muzicală transilvăneană forma elemente destoinice.

După un an în care fusese suplinitor, M. Negrea e numit, în urma unui concurs, titular la catedra de contrapunct şi compoziţie a Conservatorului din Cluj. O nouă etapă începea în

viața sa — aceea a unei îndelungate activități pedagogice care a dat muzicii românești cîteva zeci de serii de elevi.

Dintre aceștia, în decursul anilor aveau să se remarce compozitorul Sigismund Toduță, dirijorul Mircea Popa, compozitorii Alexandru Pașcanu, Aurel Stroe ș.a. Pe lîngă catedra titulară, Negrea a predat teoria formelor, a instrumentelor și a condus ansamblul de orchestră al școlii.

Tînărul muzician începuse să se manifeste și în public ca dirijor. La operă a condus Samson și Dalilla, Faust, Pescuitorii de perle, Coppelia etc. La Filarmonica clujeană, al cărui director artistic a fost, a condus, între 1925 și 1929, mai tot repertoriul curent. Cu clasa de orchestră de la conservator, profesorul organiza producții periodice publice, uneori folosind soliști locali profesioniști, producții care aveau un larg răsunet în rîndul iubitorilor de muzică. (Studenții ardeleni, însemna Augustin Bena, susțineau pe acea vreme destule concerte „în stil mare").

Negrea activa însă și în afara celor trei instituții muzicale ale Clujului — conservatorul, filarmonica, opera. În anii 1927—1936 s-au făcut auzite sub conducerea sa „Missa Solemnis" de Beethoven, Missa în do minor, fragmente din Recviemul de Mozart și altele.

Prima piesă orchestrală scrisă de M. Negrea a fost *Fantezia simfonică, op. 6*. Datează din perioada imediat următoare absolvirii Academiei de la Viena.

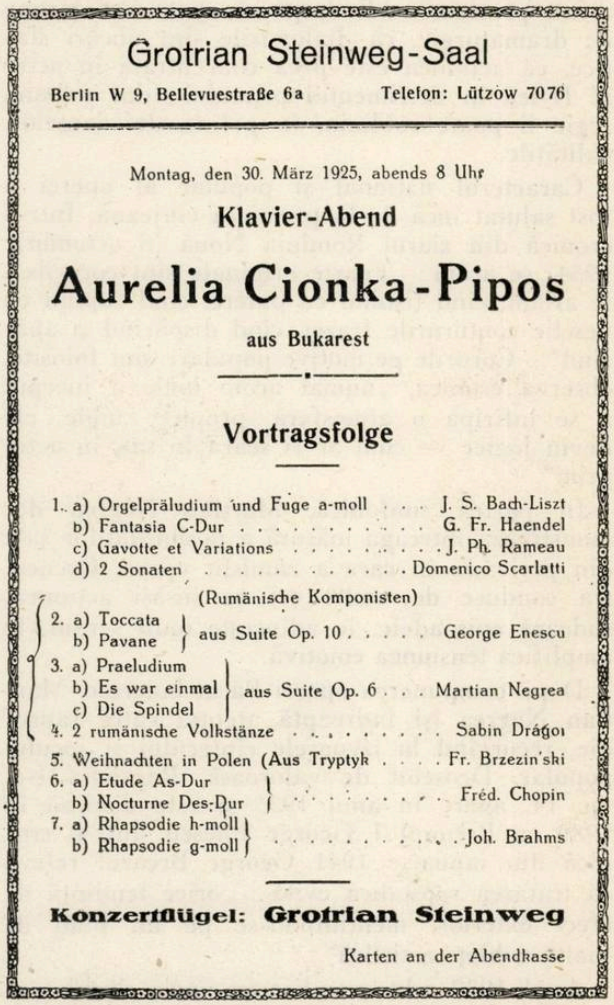
Tînărul muzician urmărea atunci să-și încerce puterile în genul simfoniei. A început deci să scrie un allegro. Cu titlu de Fantezie simfonică, sub care a rămas, lucrarea i-a adus autorului Premiul Național de compoziție „George Enescu" (premiul al doilea).

În 1921 lista creației compozitorului adăuga o lucrare pentru pian : Impresii de la țară, op. 7. Este, după cum avertizează titlul, o suită rustică cu caracter programatic, care cuprinde 6 piese : Preludiu, A fost odată..., Fusul, Jocul ielelor, Seară în poartă, Alunelul. „A plăcut îndeosebi Alunelul, unde motivul românesc este stilizat cu o rară destoinicie de exprimare" (dintr-o cronică publicată la Cluj, în 1923).

După „Impresii de la țară" compozitorul și-a propus să scrie o lucrare pentru pian, mai dezvoltată, care să păstreze caracterul național. Așa se face că, în anul 1932, apare una din cele mai valoroase creații instrumentale românești ale vremii : *Sonatina în la minor*, op. 8.

Partea întîi are ca temă secundă o doină păstorească din Oltenia extrasă din colecția de folclor Kiriac-Fira. Și mișcarea lentă citează un cîntec din aceeași colecție. Scrisă într-un stil pianistic briant, Sonatina lui Negrea vădește o tratare tematică plină de fantezie și diversitate, demne de pana unui compozitor cu experiență ; ea se evidențiază în mișcările extreme dar și în variațiunile din partea a II-a.

În perioada apariției Fanteziei simfonice și a Impresiilor de la țară, Negrea începea să se manifeste din ce în ce mai intens pe tărîmul muzicii vocale. Compozitorul a înmănunchiat sub trei grupe de opus numeroase cîntece pentru voce și pian (op. 9) pe versuri populare, de Veronica Micle, Blaga etc., coruri mixte (op. 10), pe texte populare, poezii de Eminescu, Coșbuc, Zaharia Bîrsan, cîntece pentru copii — pe două și trei voci (op. 11) — unele pe texte proprii.



Grotrian Steinweg-Saal

Berlin W 9, Bellevuestraße 6a Telefon: Lützow 7076

Montag, den 30. März 1925, abends 8 Uhr

Klavier-Abend

Aurelia Cionka-Pipos

aus Bukarest

Vortragsfolge

1. a) Orgelpräludium und Fuge a-moll . . . J. S. Bach-Liszt
   b) Fantasia C-Dur . . . . . G. Fr. Haendel
   c) Gavotte et Variations . . . . . J. Ph. Rameau
   d) 2 Sonaten . . . . . Domenico Scarlatti

(Rumänische Komponisten)

2. a) Toccata, b) Pavane } aus Suite Op. 10 . . . . George Enescu
3. a) Praeludium, b) Es war einmal, c) Die Spindel } aus Suite Op. 6 . . . Martian Negrea
4. 2 rumänische Volkstänze . . . . . Sabin Drăgoi
5. Weihnachten in Polen (Aus Tryptyk . . . . Fr. Brzezin'ski
6. a) Etude As-Dur, b) Nocturne Des-Dur } . . . . . Fréd. Chopin
7. a) Rhapsodie h-moll, b) Rhapsodie g-moll } . . . . . Joh. Brahms

Konzertflügel: Grotrian Steinweg

Karten an der Abendkasse

În martie 1925 pianista Aurelia Cionca dădea la Berlin un recital în care figurau și trei nume românești : George Enescu, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi.

Perfecționîndu-și continuu tehnica în lucrări care se bucurau de bună primire, Negrea abordează genul operei. Faptul că își exersase scriitura vocală și pentru cor, că era autorul Fanteziei în care demonstrase măiestria combinării timbrurilor, că scena îi devenise familiară prin experiența de dirijor, îi sporea încrederea în sine.

Stagiunea 1934—1935 a operei clujene se deschidea cu *Păcat boieresc*, operă care avea să fie denumită mai tîrziu *Marin pescarul*, de Marțian Negrea și *La drumul mare*, de Constantin Nottara.

Prezentată sub bagheta autorului însuși, opera Păcat boieresc era rezultatul unei munci de vreo 4 ani. A fost dificilă găsirea unui subiect izvorît din realitățile satului românesc — așa cum și-l dorea compozitorul — care să se preteze la o expunere și amplificare adecvată genului. Dar, greutățile s-au ivit abia după fixarea sa asupra

nuvelei lui Mihail Sadoveanu, prin faptul că nu a găsit un colaborator care să realizeze libretul viitoarei lucrări. Compozitorul a alcătuit el însuşi textul.

Antagonismul social a fost înfăţişat de Negrea de pe poziţiile unui realism critic vehement, protestatar. E drept că opera are lacune de dramaturgie, că dialogurile sînt uneori statice, că acţiunea este prea concentrată în actul al II-lea în detrimentul primului ; dar o bună regie îi poate sublinia, în pofida deficienţelor, calităţile.

Caracterul naţional şi popular al operei a fost salutat încă de la premiera clujeană. Într-o cronică din ziarul Romînia Nouă (6 octombrie 1934) se arăta : „Foarte originale sînt corurile... le aflăm, cînd ţîşnind cu putere, cînd rupînd cu veselie contururile frazei, cînd dispărînd şi apărînd"... Corurile pe motive populare sînt folosite, observa cronica, „numai acolo unde a început a se infiripa o atmosferă propice, unde ele devin logice — cum ar fi seara în sat, în actul prim".

În partea simfonică, Marţian Negrea demonstrează întreaga măsură a posibilităţilor sale din perioada în care a zămislit opera. Orchestra conduce de multe ori ea însăşi acţiunea, sudează episoadele, le adînceşte mult sensul, le amplifică tensiunea emotivă.

După compunerea operei Păcat boieresc, Marţian Negrea îşi îndreaptă atenţia către rapsodie, recurgînd la izvoarele cîntecului şi jocului popular. Deosebit de valoroasă, Rapsodia I-a, op. 14, apare în anul 1935 şi este distinsă în 1939 cu Premiul I George Enescu. Într-o cronică din ianuarie 1941 George Breazul releva că tratarea rapsodică evită... „orice tendinţă de efect exterior, menţinîndu-se pe un plan de înaltă noblete artistică"...

Anul 1939 aduce realizarea uneia dintre valoroasele piese muzicale inspirate din viaţa poporului, de peisajul patriei. Suita pe care M. Negrea a intitulat-o *Poveşti din Grui*, op. 15, pentru orchestră mare, a fost prezentată în primă audiţie în martie 1943, de Filarmonica din Bucureşti dirijată de George Enescu.

În fruntea partiturii găsim dedicaţia : „Ţăranilor din Vorumloc care au spus şi ascultat poveşti în Grui"...

Cîte „istorii", snoave şi cîntece n-a auzit Marţian Negrea acolo, pe colinele, pe „Gruiul" Vorumlocului ! Ele s-au încrustat pentru totdeauna în simţirea lui, hrănindu-i mereu imaginea stăruitoare a satului, cu oamenii şi obiceiurile lui.

Prima parte a suitei (în formă de lied tripartit lărgit) poartă chiar denumirea Gruiul şi este o descriere a Vorumlocului care a auzit nenumărate întîmplări mari sau mici, adevărate sau născocite, în care înţelepciunea populară zbura pe aripile fanteziei. Partea a doua (lied în trei părţi) reînvie emoţiile trăite de compozitor în iarna lui 1916, în plin război, pe meleagurile natale. „Finalul — scria compozitorul Ion Dumitrescu cu prilejul unui concert dirijat de Enescu (23 aprilie 1945) — e străveziu şi termină pe un acord major ca o rază de speranţă pentru vremuri bune..."

Evocarea meleagurilor şi a oamenilor dragi din satul natal, a unui episod dureros de război constituia, în 1939 — an de ajun al noului război mondial — un fel de presimţire sumbră.

În 1940 Negrea era chemat la catedra de armonie, contrapunct şi compoziţie de la Conservatorul din Capitală.

> „Întreaga mea activitate din ultimul deceniu se datoreşte noii orînduiri sociale instaurate după 23 August 1944. Grija şi entuziasmul cu care Partidul şi Guvernul au înţeles să sprijine arta muzicală şi în genere toate artele, în ţara noastră, a trezit cel mai viu interes în sufletul tuturor celor chemaţi să-şi spună un cuvînt valabil din punct de vedere artistic", — scria Marţian Negrea [2]).

Perioada grea a războiului şi a urmărilor lui a lăsat un mare gol în lista creaţiei lui Negrea, dar avîntului său creator din preajma anului 1950, care vrea să recupereze parcă timpul trecut, îi datorăm cîteva lucrări apărute la scurte intervale.

Începutul îl face un grup de *Patru piese pentru harpă, op. 16* : un graţios Menuet (un fel de mic omagiu adus memoriei lui Claude Debussy), o Povestioară, simplă evocare muzicală... fără întîmplări, un Cîntec de leagăn, prelucrare a melodiei „Foaie verde fir de nalbă" (învăţată de compozitor de la mama sa) şi o Temă cu 10 variaţiuni pe un cîntec popular (de şaisprezece măsuri), cules de Bartók în regiunea Maramureş.

Opus 17, următor celor Patru piese pentru harpă, este înscris în dreptul uneia din compoziţiile de bază ale creaţiei de muzică de cameră : *Cvartetul pentru coarde* în mi bemol major (1949).

Lucrarea a crescut pe o tematică al cărei caracter capătă (lăsînd în urmă înrîuririle romantice) în ultimele părţi o pregnantă notă naţională, deşi nu avem de-a face cu vreun citat folcloric. Cvartetul a fost distins cu Premiul de Stat (1951), s-a cîntat în multe concerte şi emisiuni radiofonice în ţara noastră, în centre muzicale din apusul Europei şi de peste ocean.

Scenă din „Marin pescarul"

Considerînd Cvartetul... „cel mai prețios și cel mai dificil gen de creație muzicală... în care ținuta solistică a celor patru instrumente de coarde, stilul specific al unui asemenea ansamblu, pun compozitorului problemele cele mai dificile pe care numai o experiență și un talent real le poate rezolva cu succes“ [3]), Marțian Negrea arată, în lucrarea sa de maturitate, scrisă în acest gen, nu numai deplinele sale posibilități creatoare ci și valabilitatea principiului că folclorul poate sta la temelia oricăror forme și genuri.

15 ani după compunerea Rapsodiei I-a, Negrea scrie o nouă compoziție de acest fel (op. 18). *Rapsodia a II-a,* de dimensiuni ceva mai mari, se bazează pe mai multe teme — unele citate (cîntecul de nuntă de la început, cules din Vîlcea, motivele repezi de joc, din ținutul Maramureșului) altele (de pildă melodia de doină) reprezintă creații proprii în spirit adecvat.

Rapsodiile lui Negrea au figurat deseori pe afișele concertelor noastre (Filarmonica din București a cîntat prima Rapsodie și în turneele sale peste hotare).

O rudă a rapsodiilor romîne este *Divertismentul op. 19,* lucrare orchestrală articulată în bună parte pe melodii și jocuri cunoscute în toate regiunile țării, pe care compozitorul le prezintă în versiuni apropiate modelului popular.

În anul 1953, se poate spune cel mai bogat în producții din întreaga creație a compozitorului, e dată la iveală și Fantezia programatică într-o singură parte, Recrutul, op. 21, o suită de scene umoristice din viața unui ostaș.

Plasticitatea limbajului lui Marțian Negrea — însușire din cele mai prețioase — dobîndită prin cultivarea genului programatic, s-a manifestat și în muzica pentru film. Tot în 1953 compozitorul termină partitura orchestrală care ilustra pelicula unui documentar, „Baia Mare“, dedicat vieții noi de pe meleagurile de nord ale Transilvaniei. (Din muzica acestui film a fost extrasă Suita de concert op. 22).

Pe Arieș în sus, Cetățile Ponorului, Ghețarul de la Scărișoara, Isbuc — cele patru schițe simfonice (în forme tripartite) reunite sub titlul *Prin Munții Apuseni,* se numără între lucrările distinse cu Premiul de Stat, și cu diploma de merit la Concursul Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților de la București (1953). Compoziției i s-a acordat, de asemenea, Premiul I la Concursul Național de creație premergător Festivalului.

Abundența melodiilor în spirit folcloric, descrierea optimistă a frumuseților naturii, care dau imbold de viață, sugestivitatea imaginilor, diversitatea limbajului armonic și a paletei orchestrale, constituie tot atîtea calități ale lucrării.

În anul 1957 compozitorul și-a îmbogățit creația cu o simfonie, singura sa lucrare de acest gen, în care cîntă anotimpul veșnicei renașteri a naturii. Între timp a scris o piesă pentru flaut solo, un „Syrinx“, întitulată *Cîntec de martie* și inspirată dintr-o poezie din *Poemele iubirii* de Lucian Blaga.

Simfonia Primăverii op. 23 este o pastorală care redă peisaje și simțăminte romînești. În simfonie elementul pitoresc, descriptiv, se supune cerințelor unei organizări arhitectonice de suflu larg, menite să dea emoției adîncimi, să confrunte stările sufletești, să creeze o sinteză a lor. Clădită pe tematică originală, dar în spirit folcloric, Simfonia are patru părți — formă de sonată, scherzo, lied mare, rondo mare — cu caracter ciclic. Lucrarea a fost cîntată în primă audiție în Luna Culturii Romînești — decembrie 1957 — de către Filarmonica din Timișoara sub conducerea lui Mircea Popa, elev al autorului.

Compozitorul și-a format scriitura în formele dezvoltătoare prin lucrări anterioare ; Fantezia simfonică, și chiar Rapsodia I-a, erau bazate pe o tehnică de prelucrare ce se apropie de tehnica simfoniei — aceasta ca să nu amintim decît două compoziții. Faptul că Simfonia lui M. Negrea apare atît de tîrziu, în perioada de deplină maturitate a compozitorului, trebuie înțeles ca o expresie a probității artistului care întîrzie, mai degrabă, decît să se grăbească.

În anii imediat următori primului război, cînd cărțile de specialitate, cursurile, erau foarte rare și neaccesibile studenților, Marțian Negrea a sistematizat lecțiile pe care le preda, le-a scris și le-a publicat. Din practica pedagogului s-a născut mai întîi un *Curs de forme* (1924—1925), cea dintîi lucrare romînească referitoare la morfologia muzicală ; apoi un *Curs de teorie a instrumentelor.* Mai tîrziu Marțian Negrea a dat învățămîntului nostru muzical un *Curs de contrapunct și fugă.* Prin străduințele unui grup de elevi, a apărut litografiat (1943) în cîteva zeci de exemplare care s-au epuizat de îndată. Au trebuit să treacă ani pînă ce, în condițiile noi, acest curs, revăzut și îmbogățit, să vadă lumina tiparului sub forma unui amplu tratat. În încheierea lui, studiul contrapunctic este privit sintetic, din punctul de vedere al principiilor muzicii naționale, autorul recomandînd să se promoveze... „alături de specificul modal, întreg complexul, „gama“ întreagă de subtilități, viziunea plurispațială a fondului melodic popular“.

Tratatul de contrapunct reprezintă concretizarea unei îndelungate experiențe creatoare și pedagogice a compozitorului, prezente de la cele mai mici piese corale și instrumentale pînă la amplele suite, în cvartet și simfonie, prezente în fiecare oră de curs ; măiestria de polifonist nu este însă ostentativă ; ea se ascunde uneori între portative a căror meșteșugire n-am putea-o bănui. (Astfel, de exemplu, secțiunea centrală din ultima piesă a suitei Prin Munții Apuseni aduce o melodie expusă în canon la trei voci de către contrabas, violoncel și vioara I, timp în care se desfășoară și un alt canon — pe două voci — la flautul și clarinetul prim).

Tratatul de armonie (1957), tipărit de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din

R.P.R., avea să devină — aşa cum arăta autorul încă din vara anului 1945, cînd a scris cuvîntul introductiv — „un îndrumător în ceea ce priveşte muzica creată pînă la această perioadă".

Alături de multele exemple din opere clasice, Negrea introduce citate şi analize din lucrările lui Debussy, Ravel, Poulenc, Casella, Schönberg, Hindemith, Szymanovsky, Bartók. În tratat se pot întîlni colinde, doine haiduceşti, bocete ori jocuri populare romîneşti, care, laolaltă cu exemple din creaţia autorului, dau o pecete autentică lucrării.

Din activitatea sa teoretică se mai remarcă două lucrări de istoriografie : un studiu *Gheorghe Dima* şi volumul *Un compozitor romîn ardelean din secolul al XVII-lea, Ion Caioni,* apărut (1932) la „Scrisul romînesc" — Craiova, în „Melos" — culegere de studii muzicale scoasă de profesorul George Breazul.

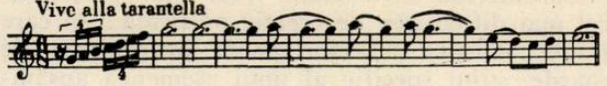
Cu toate că Marţian Negrea este autorul unei opere, al unui Recviem, [4] a numeroase piese corale şi vocale, o cercetare a listei creaţiei compozitorului vădeşte înclinaţia sa predominantă către muzica instrumentală. Pînă la apariţia operei, preponderau piesele miniaturale, punctul de plecare al mai tuturor compozitorilor.

Lucrarea care inaugurează catalogul creaţiei cît şi primele două compoziţii apărute după absolvirea conservatorului, direcţionase o linie programatică — sub diverse aspecte : pitoresc, descriptiv, evocator, narativ — care apropie muzica lui Negrea de înţelegerea celui mai larg auditoriu.

Dar ceea ce asigură pătrunderea lucrărilor sale este în primul rînd melodicitatea lor. Am văzut, compozitorul recurge uneori la citat. Între citate, prioritatea o deţin jocurile munteneşti sau olteneşti (Alunelul din Impresii, Cîntecul de nuntă de la începutul Rapsodiei a II-a). Dintre dansuri, Negrea le preferă pe cele exuberante, apoi colindele, bocetele, cîntecele vechi, doinele auzite de la bătrîni, în anii copilăriei. A folosit însă cîteodată şi melodii de circulaţie lăutărească orăşenească (de pildă acel „Costică", Costică", B-ul din Cetăţile Ponorului).

Citatele se întîlnesc totuşi rar ; de cele mai multe ori compozitorul îşi zămisleşte el însuşi tematica, imprimîndu-i însă un caracter naţional atît de pregnant, încît s-ar părea că avem de-a face cu melodii culese, eventual puţin prelucrate (cine ar putea crede că jocul din schiţa „Pe Arieş în sus", melodia din „Isbuc", sau secţiunea mediană din scherzo-ul Cvartetului în mi bemol major n-ar fi pe de-a întregul creaţii ale compozitorului ?). Dar de abia de aici încolo începe să se manifeste creatorul, căci alegerea melodiilor sau plăsmuirea tematicii reprezintă stadiul incipient al procesului de elaborare muzicală. (Sînt de citat, în ceea ce priveşte varietatea tratării melodice, trei lucrări — Divertismentul op. 19, muzica pentru filmul Baia Mare şi Prin Munţii Apuseni, ultima parte — în care întîlnim una şi aceeaşi temă ; sînt trei versiuni pe care compozitorul le tratează potrivit locului în care le foloseşte).

Ex.4
Vivo alla tarantella



Autorul Poveştilor din Grui este un maestru al combinării timbrurilor instrumentale. Simţul său coloristic s-a remarcat încă de la prima lucrare simfonică.

Chiar atunci cînd este concepută pentru un singur instrument (de exemplu piesa pentru flaut „Cîntec de martie"), muzica lui Negrea cuprinde admirabile calităţi coloristice. Valenţele lor au fost afirmate fie prin realizarea de versiuni ale uneia şi aceleiaşi melodii — cum am văzut în legătură cu cele trei lucrări orchestrale cu o temă comună — fie prin orchestrarea unor pagini de muzică de cameră (este cazul Nocturnei, a doua piesă din *Trei schiţe romîneşti,* pentru pian solo, pe care o întîlnim în partea a treia din Suita *Prin Munţii Apuseni).*

De la sonorităţile de taraf ale Divertismentului pe teme populare, sau de la unele episoade ale operei Marin pescarul şi pînă la schiţa *Gheţarul de la Scărişoara* — pe armonii de cvarte — ori Simfonia Primăverii, e un mare ambitus, aşa după cum constatăm şi pe planul muzicii de cameră, de la Alunelul din suita Impresii de la ţară, pînă la piesa pentru flaut în care instrumentaţia, „orchestraţia", se exercită pe o esenţă monodică. Intrînd în labirintul marii aparaturi, sau recurgînd la rafinate distilări de substanţe sonore, compozitorul nu a lăsat din mînă firul Ariadnei, al melodiei.

Din această perspectivă, problemele originalităţii, genurilor şi formelor, ale caracterului naţional, ne apar într-o semnificaţie complexă. De la rapsodie la simfonie, de la cîntec la operă, de la miniatura instrumentală la cvartet, creaţia lui Negrea dovedeşte că se poate compune pe temei naţional şi popular, avînd mereu în vedere cerinţele de frumos ale celor mulţi. Ajungînd treptat la această constatare, înţelegem mai bine datorită căror calităţi creaţia lui Marţian Negrea se bucură de preţuirea publicului.

Atribuirea de două ori a Premiului de Stat, a Ordinului Muncii, a titlului de maestru emerit al artei, a răsplătit, în condiţiile noi de viaţă ale patriei noastre, străduinţele rodnice ale unui muzician — compozitor şi profesor — devotat poporului, idealurilor sale de viaţă şi artă.

1) Studii muzicologie nr. 7/1958 pag. 11, Supl.
2. Muzica nr. 7—8/1954 pag. 6
3. Dintr-un interviu difuzat la Radio (31.I.1956).
4. În 10 ianuarie 1958 apărea în „Contemporanul" o „Mărturie de creaţie" a lui Marţian Negrea : „Maestrul Enescu mi-a sugerat, cu mulţi ani în urmă, să scriu o sonată pentru vioară şi pian pe care să o cînte însuşi. Gîndul că o lucrare a mea avea să stea sub ochii şi arcuşul marelui nostru maestru, mi-a prilejuit însă tot soiul de reţineri, tot atîtea probleme. Anii au trecut. Pînă la urmă cred că tot aş fi izbăvit munca aceasta. Dar George Enescu a murit. Sonata a rămas nescrisă."

Cu sentimentul de veneraţie pe care l-am purtat şi îl port acestui geniu al muzicii noastre, am încercat să mă... reabilitez — dacă pot spune astfel : de curînd am sfîrşit *Recviemul* pentru solişti, cor şi orchestră, închinat memoriei lui George Enescu"...

ROMEO GHIRCOIAȘIU

Antonin Ciolan

Antonin Ciolan preia de la înaintașii muzicii noastre, Eduard Caudella, Gavriil Musicescu și Enrico Mezzetti, exemplul viu al muncii animatoare pe tărîmul dirijoral al orchestrei simfonice și formațiilor corale. Pe de altă parte studiile sale la Dresda cu Jean-Louis Nicode și mai ales Felix Draesecke, muzician reprezentativ al cercului lui Richard Wagner și Fr. Liszt, fac ca dirijorul romîn să continue filonul experienței unor muzicieni de seamă de peste hotare.

Vocația muzicală, căreia i se adaugă atari premise, se manifestă încă din anii liceului, absolvit la Iași în promoția 1900, alături de Mihail Sadoveanu și alți oameni de cultură și artă. Munca de organizare și conducere a formațiilor corale și orchestrale va reprezenta o preocupare constantă, continuată pe rînd, în cadrul seminarului pedagogic al cercului didactic, sau al conservatorului din Iași. În zilele grele ale primului război mondial, Iașul devine centrul întregii vieți culturale romînești. Antonin Ciolan va fi alături de artiștii noștri în munca de promovare a culturii muzicale. George Enescu, aflat la Iași în această vreme, se situează în fruntea mișcării muzicale. Orchestra simfonică pe care o înființează va da un impuls resimțit multă vreme în viața artistică a vechiului oraș moldovenesc.

Un grup de animatori ieșeni, printre care A. Ciolan, va organiza în 1918 Societatea simfonică George Enescu, marcînd un moment inițial al vieții culturale ieșene de după primul război mondial. În aceeași vreme Antonin Ciolan este numit director al Conservatorului din Iași, contribuind ca acesta să devină o adevărată pepinieră a tinerelor cadre de instrumentiști, cîntăreți sau profesori.

Preocupările societății „George Enescu" mergeau nu numai înspre muzica simfonică ci și înspre cea de operă și cor, reprezentînd două secții distincte înființate de către A. Ciolan în cadrul societății, o dată cu preluarea conducerii acesteia. În acest fel, muzicienii ieșeni substituiau oficialității, inițiativa lor personală.

Cele 21 de concerte ale stagiunii 1918—1919 sînt începutul drumului ascendent în munca societății ce va totaliza în anul 1921—1922 un număr de 97 concerte date la Iași și în alte centre ale Moldovei sub conducerea lui A. Ciolan. Repertoriul va fi reprezentat prin autori clasici și romantici din care nu lipseau operele lui Haydn, Mozart, Brahms, Ceaikovski, ca și simfonii de Beethoven. O preocupare deosebită a constituit-o pentru societatea simfonică repertoriul școlilor naționale. Din presa epocii, rezultă că societatea ieșeană urma un drum conștient de promovare a acelor curente care erau strîns legate de procesul dezvoltării școlii noastre muzicale și a muzicii contemporane.

Orchestra ieșană, pe care dirijorul A. Ciolan o ridică la un frumos nivel de execuție, s-a bucurat încă de la început de sprijinul direct al lui G. Enescu, care dirija periodic unele concerte, de cel al lui Mihail Jora și M. Bîrsan. Cunoscuți dirijori de peste hotare se manifestau și la Iași: Felix von Weingartner, Oscar Nedbal, Henri Morin dirijează în mai multe rînduri concerte în fruntea orchestrei ieșene.

Dar, luptînd contra concesiilor față de o oficialitate indiferentă, societatea ieșeană n-a fost nici ea scutită de impedimentele de tot felul ce interveneau în munca animatoare a artiștilor noștri de odinioară.

După cîțiva ani de peregrinări prin centrele Moldovei, muzicianul va continua cu și mai multă rîvnă munca sa artistică și pedagogică. Prin cele 4—5 concerte simfonice anuale, cu un public ce cunoaște arareori afluența de altă dată, Antonin Ciolan rămîne fidel crezului său artistic, luptînd pentru propășirea vieții noastre artistice, pentru ridicarea școlii romînești de compoziție prin interpretarea unor lucrări de George Enescu, M. Jora, Alex. Zirra, intrate în repertoriul său permanent.

Prezența lui Enescu prilejuiește în viața muzicală a Iașului un nou impuls. El reușește să obțină înființarea unei filarmonici „Moldova" (1942).

După eliberarea țării și instaurarea regimului democrat popular, munca artistică a lui Antonin Ciolan ca și cea a artiștilor noștri în general intră într-o nouă și rodnică etapă. De acum activitatea sa nu se va restrînge la orașul Iași și centrele Moldovei. De la un cap la altul al țării, la Timișoara sau Oradea, la Cluj sau Brașov, concertele pe care le va dirija vor aduce experiența sa artistică de mai bine de patru decenii. Prim-dirijor al Filarmonicii de Stat din București (1947) apoi, cu prilejul reformei învățămîntului superior, profesor al Conservatorului din Cluj, prim-dirijor al Operei maghiare de Stat din Cluj (1949) și director al Filarmonicii de Stat din Cluj (1954), el a desfășurat și continuă să desfășoare munca sa de o viață: aceea de însuflețire a culturii muzicale, prin îmbinarea armonioasă între munca artistică-interpretativă și cea pedagogică, obținînd înaltele distincții de profesor și artist emerit al R.P.R.

Personalitatea de muzician a lui Antonin Ciolan este strîns legată de mediul în care a crescut, s-a format și a activat.

El a preluat într-adevăr experiența înaintașilor școlii romînești, Gavriil Musicescu, Eduard Caudella, E. Mezzetti, specializîndu-se în domeniul culturii simfonice. În fruntea orchestrelor din Iași sau în fruntea formațiilor corale, el contribuie la răspîndirea culturii muzicale în masele largi.

Ceea ce asigură interpretarea de frumoasă ținută a lui Antonin Ciolan este o aprofundată cunoaștere a artei muzicale clasice. Studiile cu Felix Draesecke au fost în procesul de formare a personalității sale un principal factor. Prieten cu R. Wagner, Felix Draesecke deținea însemnările despre orchestrație

ale marelui compozitor. Antonin Ciolan, în cadrul studiilor sale le-a aprofundat şi copiindu-le în întregime, le-a adoptat ca un izvor de bază al cursurilor sale de compoziţie şi orchestraţie, ca şi al muncii dirijorale.

Formîndu-şi o gîndire muzicală simfonică, A. Ciolan considera ca bază a formei muzicale melodia. În genul simfonic acest element primordial se va manifesta prin reliefarea a ceea ce se cheamă „fraza orchestrală" („Orchestersatz").

Fraza orchestrală devenită astfel element de bază al formei simfonice, în afară de desfăşurarea ei orizontală, găseşte în arta armoniei elementul care îi dă culoare, repartizînd umbre şi lumini, subliniind sau estompînd conture secundare. Polifonia orchestrală ea însăşi contribuie la organizarea frazei orchestrale şi în procesul interpretării concepţia lui A. Ciolan îi acordă un rol predominant.

De asemenea, frazele muzicale în concepţia interpretativă a sa, pentru a se profila în contextul simfonic trebuie subliniate printr-o justă metodă a frazării. Articularea pe motive, perioade, fraze, este un prim moment al acestei metode, în care dirijorul aplică aşa numitul „legato" al frazării. Acesta are în vedere în primul rînd motivul muzical, element prim, „celula" întregii construcţii.

Agogica este, în fine, un alt element al construcţiei, care aduce în cadrul frazei şi în cadrul legato-ului frazării, procedee de mişcare şi ritmică, de nelipsit într-o adevărată concepţie interpretativă.

Peste toate acestea se suprapune factorul care dă organizare tuturor părţilor ce trebuie contopite într-o imagine muzicală unitară. Acest element este contribuţia activă a tuturor orchestranţilor la realizarea imaginii simfonice. Cei care au lucrat ca solişti sau orchestranţi sub bagheta lui A. Ciolan îşi dau seama de valoarea pe care o reprezintă acest factor în concepţia sa interpretativă.

Dincolo de execuţia perfectă a fiecărei partide el cere întotdeauna executanţilor să se asculte şi să se audă în mod reciproc. Numai astfel execuţia se va încadra într-o imagine unitară, numai în felul acesta discursul simfonic apare unitar, motivele şi frazele fiind sudate şi legate între ele prin participarea „interioară" a executanţilor la redarea întregului. În felul acesta concepţia sa încheie ciclul procesului interpretativ prin adoptarea acestui ultim factor primordial, interioritatea interpretului, prin care se realizează gîndirea muzicală de bază şi prin ea afirmarea conţinutului de idei şi efecte ale piesei executate.

De altfel, orientarea înspre genul coral, înspre formele mari coral-vocal-simfonice şi înspre muzica de operă, pe care a cultivat-o chiar de la începutul carierii sale, este semnificativă.

În ciuda acestor „preferinţe" arta interpretativă a dirijorului adoptă cu aceeaşi măiestrie o mare varietate de stiluri. Începînd cu clasicismul baroc al lui Bach şi Händel, prin arta vieneză a lui Haydn, Mozart, Beethoven, prin lumea muzicală romantică pînă la moderni şi contemporani, Antonin Ciolan pare a cunoaşte nu numai specificul fiecărei epoci, ci mai ales acele „constante" ale artei de totdeauna, care, dincolo de mijloacele de expresie, tălmăcesc momente, efecte şi idei din viaţa oamenilor. Interpretările sale se impun prin sinceritate şi prospeţime, prin profunzimea gîndirii, prin strălucirea expresiei.

Roadele muncii sale pedagogice n-au întîrziat să se arate. Mulţi dirijori de azi din ţara noastră au avut fericitul prilej de a putea învăţa arta dirijatului cu el fie ca orchestranţi, fie ca studenţi ai clasei de dirijat. Anatol Chisadji, dirijor al Operei de Stat din Cluj, Florica Dimitriu şi Emanoil Elenescu, dirijori ai orchestrei Radiodifuziunii romîne, Dumitru Botez, primdirijorul corului Filarmonicii de Stat „George Enescu" din Bucureşti continuă azi o activitate de propăşire a culturii noastre muzicale în condiţiile vieţii noi, mult superioare acelora pe care le-a avut la Iaşi odinioară distinsul lor dascăl.

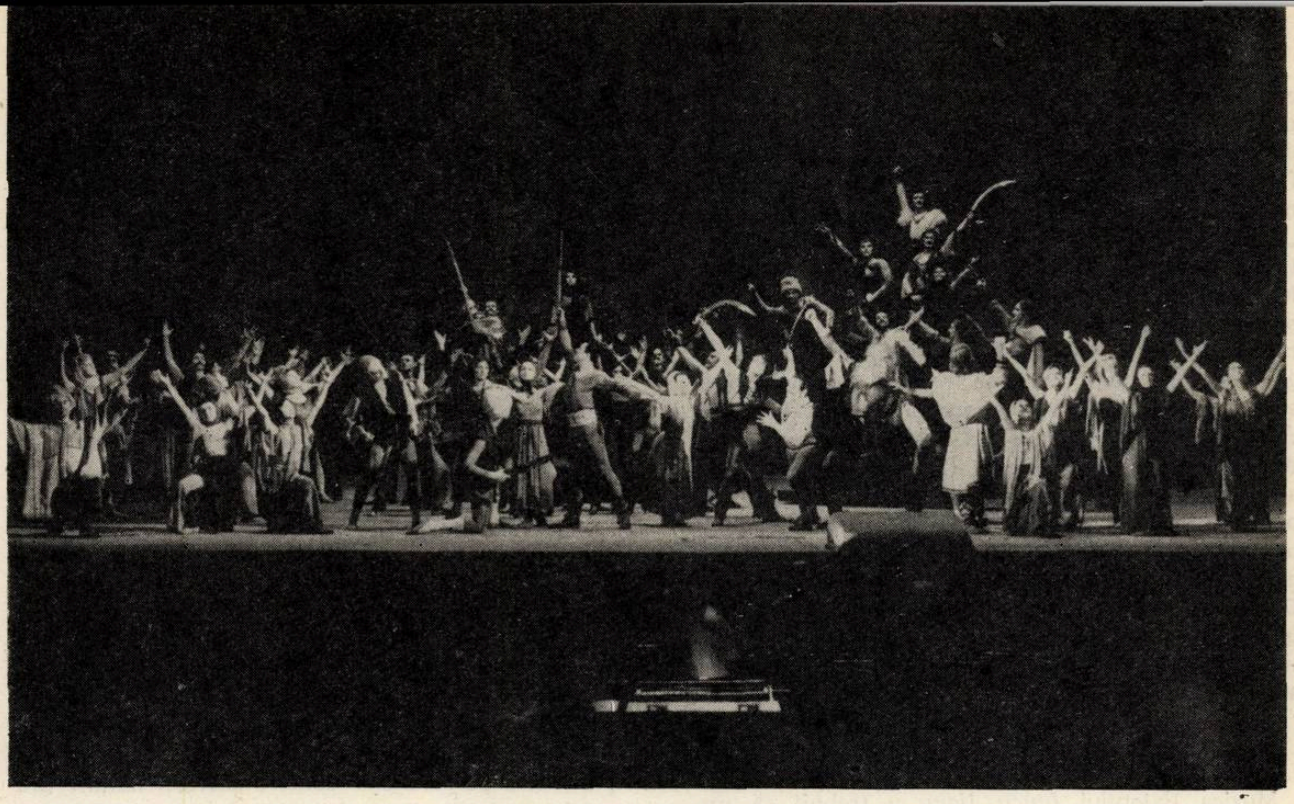
Alături de ei s-au afirmat peste hotare Sergiu Celibidache, fost elev al claselor de compoziţie şi dirijat din Iaşi, Remus Ţincoca, dirijorul unei orchestre simfonice în S.U.A. Cunoscutul dirijor italian Carlo Felice Cillario se numără de asemenea printre discipolii care au studiat cu A. Ciolan această artă.

Dintre foştii elevi care au rămas fideli Iaşului, animînd aci cultura muzicală, remarcăm pe Radu Botez, dirijor al operei din Iaşi, Gheorghe Pascu, profesor la Conservator, Toma Carp, Sorin Vînătoru ş.a. Printre cei mai tineri absolvenţi ai clasei sale de la Conservatorul din Cluj amintim pe Miron Raţiu, Lukács András, Al. Munteanu, Szalman Loránt, Petre Sbîrcea, Emil Simon ş.a.

În munca sa pedagogică, Antonin Ciolan a căutat să unească cele două cerinţe ale muzicianului de azi: o cultură muzicală teoretică unită cu experienţa tot atît de intensă în practica muzicală, pe care trebuie să o însuşească încă în conservator. Este principiul pe care a căutat să-l urmeze în activitatea sa ieşeană ca profesor al claselor de orchestră şi dirijat, primele de acest fel la noi în ţară.

Adoptat ca principiu de bază, în sensul unei legături permanente a învăţămîntului muzical cu necesităţile practice, A. Ciolan a avut posibilitatea să-l aplice din plin în anii puterii populare. Orchestrele pe care le-a format la Cluj au fost alcătuite mai cu seamă din studenţi şi absolvenţi ai conservatorului. Filarmonica din Cluj, care astăzi se impune ca una din cele mai bune orchestre din ţară, poate fi pe bună dreptate considerată ca cea mai tînără orchestră: tînără ca vechime şi tînără ca vîrstă a orchestranţilor. Opera lui Ciolan îşi dă roadele şi în domeniul formării cadrelor de orchestranţi.

De mai bine de o jumătate de secol, munca sa artistică continuă cu elanul pe care l-au impus frămîntările de ieri şi izbînda zilelor noastre, încadrîndu-se ca îndrumător în viaţa celor mai noi generaţii.



CREAȚII ROMÎNEȘTI

IRINA ODĂGESCU

Baletul „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac

Compozitorul Mircea Chiriac este cunoscut publicului mai ales prin lucrările care au intrat în repertoriul orchestrelor simfonice din țară. Dintre acestea remarcăm cele două Rapsodii, tabloul simfonic *Bucureștii de altă dată, Poemul pentru vioară și orchestră* precum și muzica cîtorva filme printre care *Telegrame, D-ale carnavalului, Două lozuri* realizate după Caragiale.

Baletul „Iancu Jianu" este prima creație a compozitorului în acest gen. Nu este lipsit de interes să vedem felul în care experiența componistică anterioară a contribuit la realizarea *Baletului Iancu Jianu* (la aceasta se adaugă cele două suite de concert extrase din această lucrare și difuzate înainte de montarea spectacolului).

Este de subliniat de la început apropierea puternică a compozitorului de muzica populară pe care o cunoaște în profunzime. Stăpînirea manierei rapsodice ca și a formei de suită au ușurat lui Mircea Chiriac calea spre construirea întregului balet pornind de la numere separate, sudura și integrarea lor în ansamblu.

Cadrul în care se desfășoară baletul *Iancu Jianu*, este acela al sfîrșitului perioadei fanariote, în care masele, asuprite și strivite de povara samavolniciilor boierimii din timpul domniei lui Vodă Caragea, se ridică la luptă. Una din formele de răzvrătire o reprezenta haiducia care a contribuit în mare măsură la pregătirea răscoalei populare de sub conducerea lui Tudor Vladimirescu. Haiducul Iancu Jianu, prin curajul și dîrzenia cu care s-a avîntat în luptă, a devenit erou popular înconjurat de un nimb de legendă, inspirînd atît pe creatorul anonim din folclor cît și pe unii dintre creatorii artei culte.

La baza libretului lui Oleg Danovski stă o vastă documentare istorico-literară asupra epocii și împrejurărilor în care a trăit Iancu Jianu precum și romanele de o mare popularitate la epoca apariției lor. Din nenumăratele date istorice cu privire la viața și lupta lui Iancu Jianu, Oleg Danovski a selecționat momentele esențiale pe care a construit acțiunea acestui balet. Principala calitate a libretului constă în faptul că nu privește conflictul ca un simplu pretext de înșiruire a dansurilor ci acțiunea este închegată, construită după principii dramatice, raportată, evident, la specificul artei baletului. Privit sub acest aspect conflictul începe din momentul primei ciocniri dintre Iancu și Pervanoglu (tabloul I) și continuă din ce în ce mai legat pînă la deznodămînt — momentul salvării lui Iancu de la eșafod. De un suflu generos, romantic, libretul conține pe lîngă momentele principale necesare pentru redarea vieții interioare a

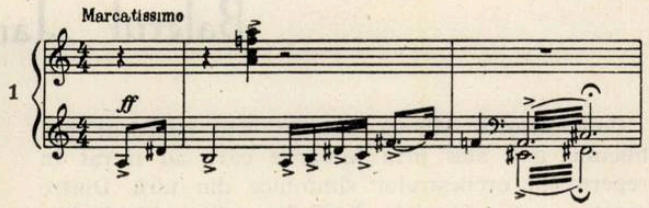
eroilor şi unele episoade neesenţiale care pe alocuri încarcă spectacolul. Astfel sînt episoade ca: prădarea unei butci în scena *„În codru"* — nesemnificativă din punct de vedere social —, unele momente de luptă între haiduci şi arnăuţi, tabloul „satul", a cărui intensitate şi semnificaţie dramatică este diminuată de unele lungimi. Genul baletului a impus autorilor rezolvarea unor probleme complexe de dramaturgie, muzică şi coregrafie. Dramaturgia baletului este realizată printr-o succesiune gradată a acţiunii care se reflectă în egală măsură pe plan muzical şi coregrafic, în cadrul fiecărui act. Astfel, primul act îşi situează momentul de culme la moartea Ilenei (tabloul „Mănăstirea"), al doilea în momentul în care Iancu trădat este prins de arnăuţi (tabloul VIII), al treilea şi cel mai important în desfăşurarea acţiunii este momentul cînd Iancu după condamnare este dus la eşafod. Din această cauză ultimul tablou, apoteoza finală, îşi găseşte mai puţin locul în ansamblul dramaturgic, punctul culminant fiind epuizat o dată cu scena eşafodului.

★

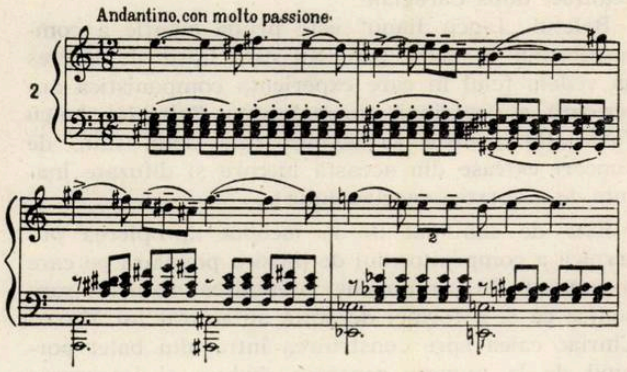
Muzica Baletului *Iancu Jianu* a trebuit să răspundă unor cerinţe importante cum sînt: caracterizarea muzicală a eroilor; ilustrarea transformărilor prin care trec personajele; urmărirea fidelă a acţiunii şi legătura organică cu elementul coregrafic. Întregul material tematic este creat de compozitor în spiritul muzicii populare. Interesante sînt sursele intonaţionale folosite: muzica populară din sudul ţării (Oltenia, Muntenia), locul în care se petrece acţiunea; muzica lăutărească; muzica de epocă aşa cum o cunoaştem în colecţiile lui Anton Pann (Spitalul amorului); muzica folclorului balcanic şi intonaţii ale muzicii psaltice.

Fiecare sferă de intonaţie caracterizează o grupă de personaje. Personajele pozitive, Iancu, Ileana, Sultana sînt înfăţişate prin intonaţii apropiate muzicii populare romîneşti. O altă grupă pe care autorul o satirizează, ca de exemplu boierii pămînteni, este redată prin intonaţii amintind de Anton Pann, în timp ce personaje ca Alecu, haiduc devotat lui Iancu, hangiţa Domnica, sînt reprezentate de o muzică cu caracter lăutăresc. Personajele negative de provenienţă fanariotă ca de exemplu Pervanoglu, domnitorul Caragea, arnăuţii, boierii de curte, sînt întovărăşiţi de o muzică cu intonaţii şi ritmuri specific balcanice. De asemenea anumite situaţii ca scena din mănăstire sau scena călugărilor la han justifică utilizarea intonaţiilor psaltice. În ciuda variatelor surse de inspiraţie, muzica are un caracter unitar de o factură personală.

Mircea Chiriac a utilizat sistemul leit-motivelor sistem care pe lîngă posibilităţile de caracterizare plastică a personajelor conferă lucrării unitate dramatic-muzicală. Autorul a ţinut seama în folosirea leit-motivelor, de sfera social-istorică a personajelor cît şi de individualitatea lor. Astfel Iancu Jianu este caracterizat prin două motive conducătoare, unul cu caracter eroic, scurt, ca o chemare la luptă, care apare nu numai în momentele în care eroul este în scenă ci şi atunci cînd acţiunea îl aminteşte

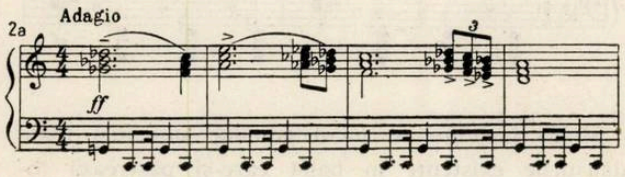


iar al doilea motiv cu caracter liric, apropiat de balada populară.

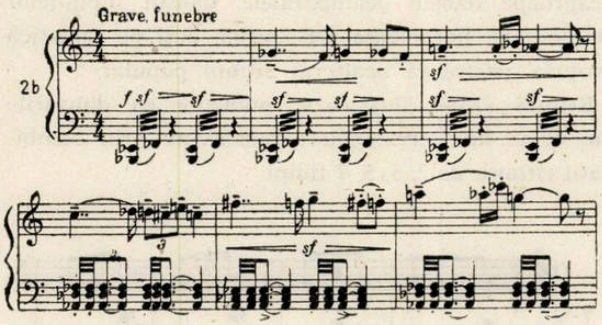


Cele două motive simbolizează dublul caracter al personajului principal, acela de luptător pentru libertate precum şi caracterul liric al eroului. Traversînd întregul spectacol, aceste motive şi mai cu seamă al doilea, cel de baladă, se transformă în funcţie de momentul dramatic şi de starea sufle-

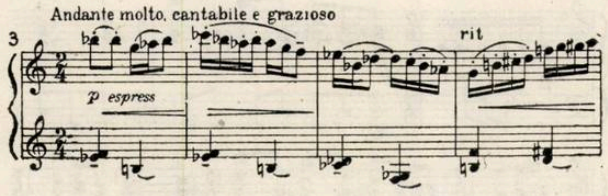
tească a eroului. El apare prima dată în tabloul în codru, căpătînd o semnificaţie deosebită în actul al II-lea *hanul iarna* cînd hangiţa Domnica îndemnată de Pervanoglu să cînte, intonează balada lui Iancu Jianu. Lupta eroului dobîndeşte astfel o semnificaţie de ordin social: oamenii din popor îl recunosc ca pe unul din apărătorii lor. Motivul al doilea reapare şi în alte numeroase momente schimbîndu-şi factura dominantă lirică, devenind pasional, dureros în momentul cînd Iancu este rănit, apoi aspru, apăsător cînd este adus în lanţuri în faţa divanului domnesc la judecată,



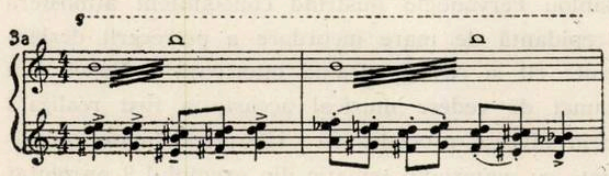
sau funebru în scena eşafodului



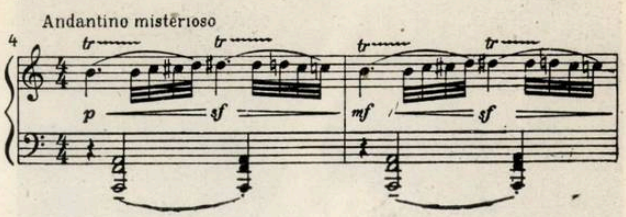
Un alt exemplu grăitor al felului în care leit-motivele urmăresc în transformarea lor dramaturgia baletului este evoluţia motivului Ilenei. El apare delicat şi nostalgic prevestind parcă însăşi soarta eroinei (tabloul I dansul Ilenei).



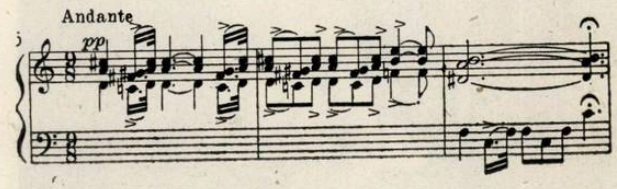
Acelaşi motiv îl găsim transfigurat în tabloul în care Ileana cade victimă poftelor nesăbuite ale arnăuţilor. Acum reapare pregnant ca un strigăt de ajutor, în timpul halucinaţiei dinaintea morţii ei



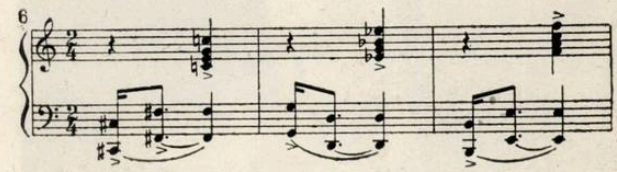
Alte motive muzicale ilustrează anumite situaţii: motivul viscolului din tabloul *hanul iarna*



motivul codrului



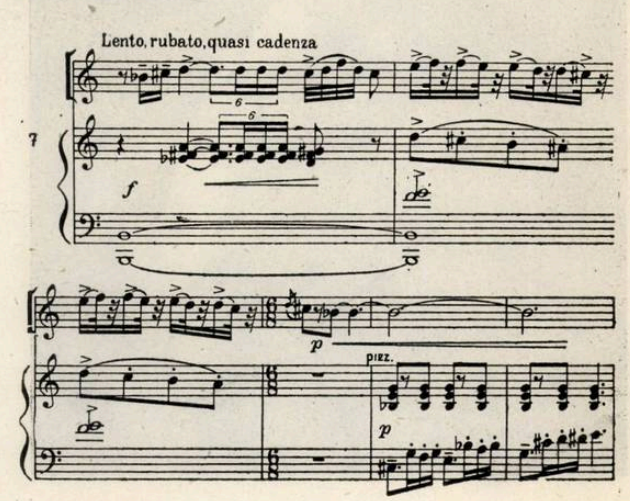
Motivul obidei ţăranilor



care alternează cu alte motive (de exemplu motivul Ilenei) semnificînd o unitate a suferinţei unuia dintre eroii principali cu suferinţele poporului.

★

Deosebit de complexă este ritmica derivînd ca şi melodica din aceleaşi surse de inspiraţie folclorică. O parte a ritmurilor derivă din genul parlando-rubato, altele din dansul popular propriu zis iar altele din combinaţiile metrice care aparţin sistemului ritmic „aksak". Astfel, ca o ilustrare a primei surse de inspiraţie, dansul hangiţei Domnica, din tabloul hanul iarna, este foarte apropiat de ritmica vocală a genului parlando.

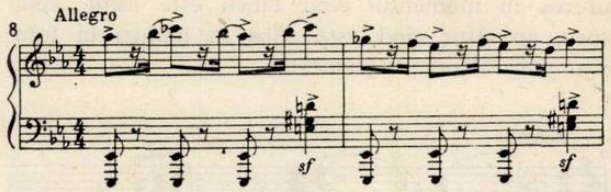


Irinel Liciu şi Gabriel Popescu

Alexa Dumitrache şi Gabriel Popescu

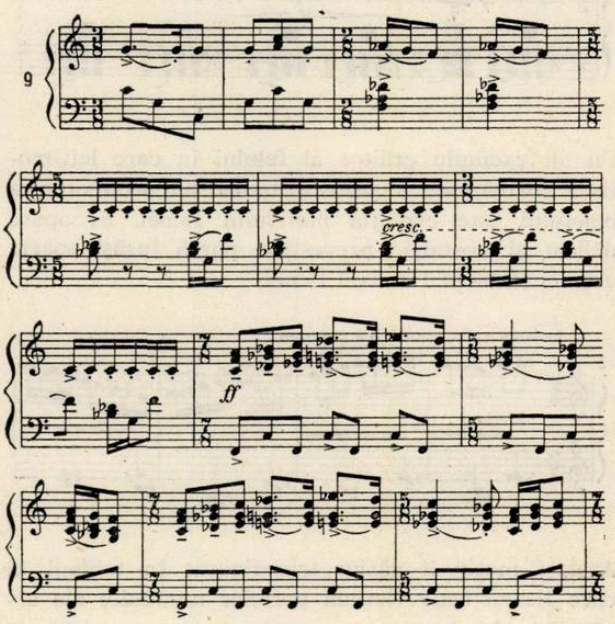
Din aceeaşi categorie face parte şi tema cu intonaţii de bocet care însoţeşte scena fata şi bătrînul, momentul tragic din tabloul satul.

Scena trădării şi prinderii lui Iancu are la bază un ritm obsedant din vigurosul dans popular Căluşul oltenesc. Ritmica se caracterizează prin accentuarea timpului al IV-lea.



Strîns înrudite cu jocul popular sînt mai toate dansurile existente în balet care-şi păstrează totuşi personalitatea, apropiindu-se de izvoarele folclorice în special prin elementul ritmic. Astfel, dansul ţigăncilor (tabloul Pervanoglu) aminteşte îndeaproape dansul geamparalele, dansul jupîniţelor (tabloul I), hora lentă 6/8; sîrba, deşi pe tematică proprie, păstrează nealterat ritmul popular.

Ritmul aksak ilustrează momente ca dansurile din orgia lui Pervanoglu caracterizate prin combinaţii ritmice de 2, 3, 5, 7 timpi

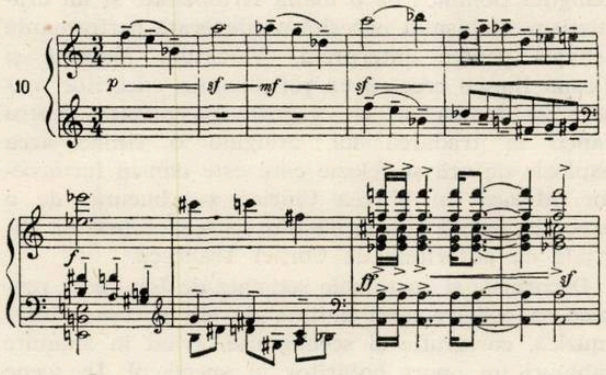


Bogate transformări ritmice se întîlnesc în întregul tablou Pervanoglu ilustrînd concomitent atmosfera trepidantă de mare încordare a petrecerii deslănţuite cît şi cea de dramă interioară a Ilenei. Din punct de vedere muzical aceasta a fost realizată prin diverse procedee ca: ritmuri ostinate combinate cu materialul tematic din exemplul 9 prezentat

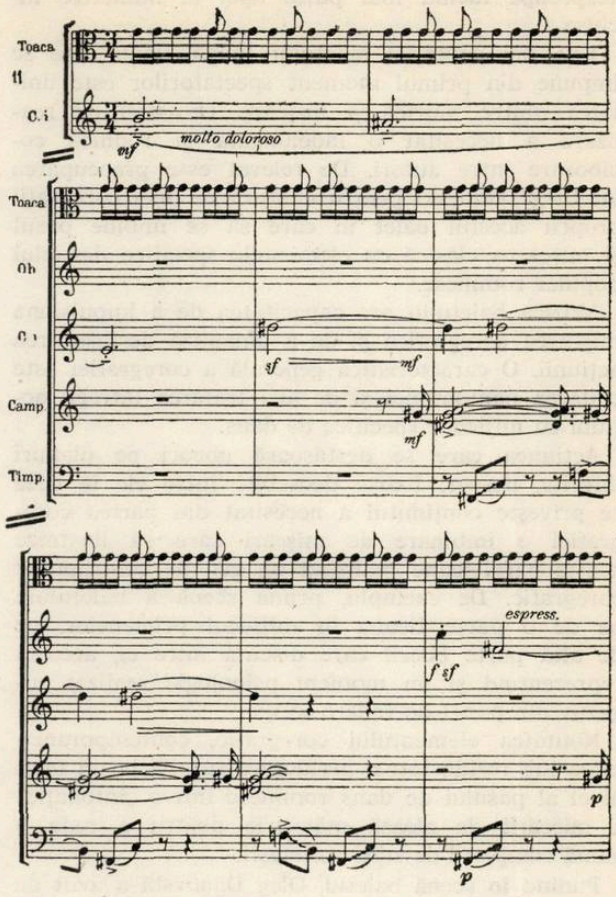
în valori mărite, alternarea pe suprafeţe mai mari a unor formule ritmice puternic contrastante pentru a evita anumite momente statice care în mod firesc ar decurge din utilizarea prea abundentă a măsurilor compuse.

Baletul fiind conceput ca o amplă desfăşurare melodică, armonia joacă un rol substanţial derivînd din însăşi structura modală a tematicii. Mircea Chiriac nu recurge la armonii încărcate care să înăbuşe melodia ci dimpotrivă pune toate mijloacele de expresie în slujba ei. Astfel acompaniamentul celor mai multe dansuri este simplu, sobru, punînd în relief tema muzicală şi evidenţiind caracterul popular care stă la baza tuturor dansurilor.

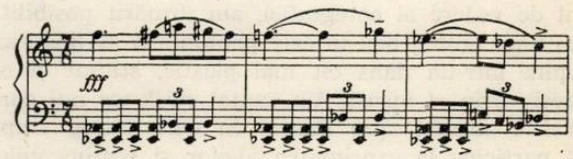
Orchestraţia este realizată cu varietate şi rafinament. Cînd transparentă, cînd masivă, folosind mult elementele de culoare, ea sugerează cadrul muzical al tablourilor. Orchestrei de coarde îi sînt încredinţate momente de mare tensiune dramatică tocmai pentru capacitatea sa de a exprima cele mai complexe şi subtile stări sufleteşti. Astfel sînt : „moartea Ilenei" (tabl. mănăstirea),



duetul din tabloul „Satul" care precede sinuciderea fetei de ţăran, finalul tabloului „Hanul iarna", care ilustrează înfruntarea dintre Domnica, Sultana, Iancu — scenă în care fiecare personaj este stăpînit de altă stare sufletească etc. Instrumentele de percuţie au prioritate ca în tabloul Pervanoglu pentru a ilustra atmosfera de petrecere orientală. În special percuţia are un rol deosebit de important comentînd adesea solistic momente culminante ale acţiunii. Astfel este scena finală a tabloului „mănăstirea" : Ileana zace pe catafalc ; Iancu îşi exprimă durerea, printr-un dans impresionant, realizat muzical numai pe o toacă, clopote, două timpane în glissando, oboi şi corn englez. Efectul dramatic al acestei scene este deosebit de puternic datorită obsesiei create de accentele ritmice ale toacei, de sunetele prelungi de clopote, atmosferă amplificată şi de cele două timpane în glissando — adevărate zvîcniri ale sufletului zbuciumat al lui Iancu.



Izbucnirea plină de ură şi gelozie a hangiţei Domnica îşi găseşte expresia într-o muzică trepidantă, ritmică, subliniată printr-o utilizare gradată a întregului aparat orchestral, sugerînd deslănţuirea sălbatică a personajului şi realizînd astfel unul din momentele de mare tensiune ale baletului (dansul farmecelor).



Privind orchestraţia în ansamblu ne apare uneori prea încărcată prin abundenţa instrumentelor de alamă ca în tabloul Divanul domnesc, şi în alte scene din actul III.

Pentru a asigura fiecărui tablou o unitate de concepţie, compozitorul a tratat acţiunea pe numere coregrafice care în cadrul fiecărui tablou alcătuiesc fie o suită (tabloul I — curtea lui Amza), fie o rapsodie (tabl. II Pervanoglu), adagio simfonic (tabl. III mănăstirea), intermezzo (tablourile din faţa cortinei, codrul sau Iancu rănit) sau chiar un poem simfonic (tabloul V hanul iarna).

Diversitatea formelor utilizate nu afectează unitatea lucrării ci slujeşte acţiunii dramatice foarte variate ca desfăşurare din fiecare tablou.

Tabloul „Hanul iarna", este un exemplu de acţiune variată ca situaţii şi atmosferă în care fiecare moment aduce un element nou, scenele evoluînd cu repeziciune şi pe care muzica le urmăreşte în-

deaproape făcînd mai puţin apel la numerele închise.

Una din calităţile baletului Iancu Jianu care se impune din primul moment spectatorilor este unitatea dintre muzică şi mişcare. O astfel de realizare a necesitat o îndelungată şi rodnică colaborare între autori. De relevat este preocuparea lui Oleg Danovski pentru conturarea unei coregrafii proprii acestui balet în care să se îmbine pasul şi mişcarea clasică cu elementele specifice dansului popular romînesc.

Muzica baletului are capacitatea de a impulsiona mişcarea coregrafică şi de a dinamiza desfăşurarea acţiunii. O caracteristică generală a coregrafiei este evitarea pantomimei şi de aici tratarea întregii acţiuni cu mijloace specifice de dans.

Acţiunea care se desfăşoară uneori pe planuri diferite, deseori foarte deosebite între ele în ceea ce priveşte conţinutul a necesitat din partea coregrafiei o îmbinare de mişcări care să ilustreze aceste paralelisme realizînd un gen de contrapunct coregrafic. De exemplu, prima scenă a baletului: pe de o parte Ileana în mijlocul prietenelor, pe de altă parte boerii care discută între ei, aceasta reprezentînd şi un moment psihologic realizat sugestiv din punct de vedere scenic.

Noutatea elementului coregrafic, contemporaneitatea lui, rezidă într-o prelucrare subtilă la un înalt nivel al pasului de dans romînesc într-o „intonaţie" a mişcării de aleasă măiestrie pentru a reda o gamă complexă de stări sufleteşti.

Punînd în scenă baletul, Oleg Danovski a avut de relevat o serie de momente dificile nu numai ca mişcare coregrafică ci şi prin ineditul lor, în aşa fel încît interpreţii să poată transmite cît mai elocvent sentimente puternice. Corelaţia dintre arta dansului şi arta sculpturală modernă la forma ei evoluată atinsă de Brîncuşi exprimă elanul către nobilele ţeluri ale acţiunii eroilor principali. Semnificative sînt şi relatările lui Oleg Danovski: „Din punctul de vedere al coregrafiei, am urmărit posibilitatea unui limbaj nou în care pantomima să lipsească, topită într-un dans cît mai plastic, stilizat şi expresiv prin el însuşi. Am căutat mijloace noi coregrafice tinzînd spre dansul în care întreg trupul să participe la exprimarea ideilor şi sentimentelor. Acest mod de exprimare coregrafică obligă la exploatarea întregului spaţiu al scenei pentru mişcare şi de aici spectacolul nu are decît de cîştigat... În Iancu Jianu am încercat să dovedesc că paşii romîneşti de dans vor sta alături de cele mai reuşite lucrări clasice şi în acest scop am căutat să stilizez pasul popular în cît mai variate forme artistice."

Baletul Iancu Jianu s-a bucurat de o admirabilă interpretare a celor mai valoroşi solişti ai primei noastre scene. Creaţiile realizate de Gabriel Popescu şi Petre Ciortea în rolul lui Iancu Jianu, Irinel Liciu şi Magdalena Popa în rolul Sultanei, Alexa Dumitrache-Mezincescu şi Leni Dacian în rolul Ilenei, Valentina Massini şi Ileana Iliescu în rolul hangiţei, rămîn de neuitat. În roluri de mai mică întindere se remarcă Bojidar Petrov în Pervanoglu, dezvăluind toată hidoşenia sufletească a personajului; Stere Popescu în Vodă Caragea, grav, tiran al poporului; Adrian Gheorghiu în Iabraşi — rolul său de debut —, excelent ca mimică şi virtuozitate acrobatică precum şi Cristina Hammel Zirra în Zamfira; Ion Alexe în Alecu; I. Salău în Iamandi; Ştefan Ionescu în Moş Dudeică; Victor Marcu în hangiul etc.

Mai reuşite sînt numerele solistice decît scenele de masă (dintre care totuşi trebuie subliniate dansurile din tabloul Pervanoglu, scena de ridicare a satului etc.). Principalul merit al coregrafiei îl constituie în special înaltul nivel artistic obţinut pe planul creaţiilor individuale. Gabriel Popescu şi Petre Ciortea creează un Iancu Jianu dîrz şi necruţător faţă de boieri şi uneltele lor — cald, gata să-i apere pe cei obidiţi, capabil în acelaşi timp de un sentiment sincer de dragoste. Cei doi solişti vădesc o perfectă stăpînire tehnică a mijloacelor de expresie. În rolul Sultanei — iubita, apoi soţia lui Iancu — Irinel Liciu şi Magdalena Popa fac dovada unei deosebite sensibilităţi. Printr-un dans reţinut, rafinat rolul Sultanei este realizat cu o mare noblеţe a sentimentului. În rolul Ilenei, sora lui Iancu, maestrul de balet valorifică la maximum deosebitele potenţe artistice ale celor două interprete, dînd creaţii de o mare forţă emoţională. Impresionantă este scena halucinaţiei şi a morţii Ilenei cu care culminează acest rol. Rolul hangiţei Domnica de o înaltă virtuozitate şi un dramatism neobişnuit necesită o adevărată performanţă tehnică pentru interpretă. Valentina Massini şi Ileana Iliescu creează un rol dinamic, cuceritor reuşind să treacă de la dragoste pasionantă pentru Iancu la trădarea lui, atingînd o culme, acea explozie de ură şi gelozie care este dansul farmecelor. Muzica lui Mircea Chiriac s-a bucurat de o execuţie atentă şi subtilă din partea orchestrei, dirijată cu autoritate de Cornel Trăilescu.

Decorurile şi costumele semnate de Ion Ipser reuşesc să asigure acea unitate de stil necesară între muzică, coregrafie şi scenografie, avînd în anumite tablouri un aport hotărîtor în spectacol. În scene ca: mănăstirea, satul, eşafodul decorul este mai mult decît un simplu cadru, el devine un element de prim ordin creînd atmosferă şi emoţie. Am avea o rezervă în privinţa folosirii ca decoruri pentru unele scene de luptă sau apoteoza finală, a cailor de butaforie, procedeu care şi-ar atinge scopul eventual într-o lucrare în care ar predomina atmosfera fantastică, de basm.

În cea de a treia atribuţie, de regizor al spectacolului, Oleg Danovski şi-a valorificat din plin îndelungata experienţă de om de teatru creînd o dinamică a spectacolului, cu rapide schimbări de decoruri şi planuri cu anumite secvenţe filmate care asigură continuitatea unor scene sau tablouri cu măiestrită conducere a unor mase mari de dansatori. Se cuvine aici subliniat meritul regizorului la iluminarea atît de iscusită a spectacolului care contribuie la crearea cadrului de frescă în care se desfăşoară.

Impunîndu-se de la început ca o remarcabilă realizare a muzicii noastre de balet *Iancu Jianu* este în acelaşi timp un prilej de creaţie valoroasă pentru dansatorii noştri marcînd un simţitor pas înainte al coregrafiei romîneşti contemporane.

FELICIA DONCEANU

Liedurile romînești din repertoriul celui de-al treilea Concurs Internațional „George Enescu"

Moștenirea creației enesciene impune ca, în cadrul concursurilor festive închinate memoriei marelui compozitor romîn, una dintre probele la care vor răspunde participanții să fie și aceea destinată interpretării liedului.

Pentru fiecare etapă, programul cuprinde lucrări ale genului, de diverși autori universali — clasici și contemporani — și un mănunchi dintre cele mai reprezentative lieduri din creația unor compozitori romîni contemporani.

Dacă pe lîngă Cîntecele lui George Enescu, intrate de mult în patrimoniul muzicii universale, concurenții au de prezentat — la alegere — și cîteva din cele optsprezece piese vocale (album special tipărit de Editura Muzicală) ale unor autori de prestigiu ca : Mihail Jora, Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, Diamandi Gheciu, Hilda Jerea, Laurențiu Profeta, Pascal Bentoiu, Carmen Petra-Basacopol, Doru Popovici, Valentin Gheorghiu, Cornel Țăranu și Gheorghe Costinescu, — aceasta nu poate fi considerată o formulă „protocolară", prin care țara gazdă își servește oaspeții cu „roadele grădinii proprii". Faptul oglindește în esență o realitate ce trebuie cunoscută în toată lumea : muzica romînească are a se mîndri cu valori alese, cu creații artistice autentice și originale ce-i dau dreptul și îi deschid calea afirmării universale.

Fie că abordează genuri mari simfonice, vocal-simfonice, operă sau cel al muzicii instrumentale de cameră, aproape toți compozitorii romîni găsesc în lied, în *cîntec*, o cale — mereu nouă și directă — de a-și exprima ideile și simțămintele. Despre acest conținut sînt de spus unele lucruri ce țin de o apreciere generală asupra creației de lied din muzica noastră, apreciere ce vizează în mod special lucrările din programul concursului.

A spune că evoluția pe care o are liedul romînesc contemporan reprezintă un fenomen interesant poate apărea o afirmație de circumstanță (cu atît mai mult cu cît termenul de „interesant" substituie, adesea, opinii incerte). Cu adevărat însă, prezintă un real *interes* și trebuie relevate aspectele prin care acest gen vocal se conturează și se manifestă ca o expresie a artei muzicale de la noi.

Atît în privința conținutului, a formei, cît și a cerințelor de interpretare, liedul evoluează paralel cu celelalte genuri muzicale și, uneori, anticipă modalități estetice noi, pe care compozitorii și le asimilează ulterior în lucrări de mare amploare. În dezvoltarea liedului, ca gen, pe cele două coordonate — din generație în generație și de-a lungul creației fiecărui compozitor — se observă că elementele ce țin de tradiție se îmbogățesc cu sensuri tot mai largi și mai complexe.

Ceea ce este semnificativ, urmărind fenomenul revelator din creația liedului contemporan romînesc, este, în primul rînd, abordarea unor teme tot mai variate și cuprinzătoare.

Nicicînd nu au încetat de a fi cîntate sentimentele intime de dragoste, de evocare sau poezia „lucrurilor mărunte", dar acestora li se alătură vibrația sinceră față de problemele care frămîntă pe omul zilelor noastre. Viața înconjurătoare oferă prilej de meditație dar și de atitudine, de care nici făuritorul liricii — oricît de discret — nu se depărtează.

În dorința de a fi mereu prezenți în contemporaneitate, compozitorii își aleg, tovărășia de creație a acelor poeți ce împărtășesc idealuri artistice comune, iar discernămîntul cu care muzicienii selectează din poezia universală a tuturor timpurilor este grăitor.

Cele mai apropiate exemple le oferă liedurile cuprinse în albumul destinat concursului „George Enescu" din acest an.

Alături de compozitorii amintiți mai sus, se înscriu numele unor poeți a căror operă reprezintă valori perene în culturile respective.

Simbioza muzică-poezie nu este întîmplătoare și convențională, ea dezvăluie, mai mult decît ar face-o orice comentar, acea latură a sensibilității creatoare sinonimă cu vibrația poetică.

Liedul cu conținut social este reprezentat aici de Paul Constantinescu, în cîntecul *Grevă* — 1933 — pe versurile lui Cicerone Theodorescu — piesă ce face parte din ciclul *7 Cîntece din ulița noastră ;* de Tudor Ciortea, în *Șapte minieri,* pe versurile poetului miner spaniol Jose León Delestal, și în *Cerul Africii* pe versurile lui Frank Parks ; de Pascal Bentoiu, în cîntecul *Vis (1907),* pe versurile lui Mihai Beniuc.

Tot în categoria liricii cu rezonanțe sociale — mai indirecte — se înscriu poezia *Toamna* a lui George Bacovia, redată de Doru Popovici și aceea a lui Șt. O. Iosif, *Artiști,* ce-și găsește corespondență în liedul lui Laurențiu Profeta.

Profunzimea sentimentului de dragoste — cînd înălțătoare, cînd răscolită de alean, cînd plină de elan juvenil —, așa cum o redau versurile Marianei Dumitrescu în poeziile *Chiparosul, Amurg* și *Zorile-și mînă cerbii de foc,* este sensibil tălmăcită de Mihail Jora — în primele două — și de Carmen Petra-Basacopol în cel de-al treilea, după cum, Diamandi Gheciu, în liedurile *Cîntec de leagăn,* pe versurile lui Șt. O. Iosif și *Cîntecul lipoveanului* — pe ver-

surile lui Radu Boureanu — întruchipează gingăşia dragostei faţă de copil şi ardoarea iubirii spontane a omului simplu.

Afinitatea cu natura, cu tainele şi frumuseţile ei, a stimulat fantezia compozitorilor Pascal Bentoiu în liedul *Obîrşii,* pe versurile Ninei Cassian, şi Valentin Gheorghiu în *Vin cocorii,* pe versurile lui Tudor Arghezi, iar plasticitatea imagistică a poeziei lui Li-Tai-Pe, *Improvizaţie,* şi-a aflat echivalenţe sonore în liedul lui Tudor Ciortea.

Caracteristice tinereţii, necurmatele căutări în lumea ideilor filozofice apropie creatori de aceeaşi generaţie spre o rezolvare comună. Mai întîi poetul Nicolae Labiş şi apoi compozitorul Cornel Ţăranu şi-au confesat în *Dor* un crîmpei din universul frămîntărilor lor artistice.

Hilda Jerea, cu o sensibilitate ce vădeşte înclinaţia spre sensurile metaforice, a găsit în tema dragostei pentru natura şi pămîntul natal din poezia Magdei Isanos izvorul inspiraţiei pentru liedul său *Zîne de rouă.*

Simpatia faţă de *Alchimistul* din poezia Marianei Dumitrescu l-a stimulat pe Mihail Jora să creeze liedul în care compozitorul transferă centrul de greutate al vechiului concept filozofic spre a comenta cu o fină ironie „ştiinţa" artistului de a „preface lacrimile în poezie".

Prin *Cîţi ca voi* (de Gheorghe Topîrceanu), Gheorghe Costinescu transpune în muzică conţinutul moralizator al fabulei, sedus de umorul pe care îl degajă poezia şi de posibilităţile sonore ce i le oferă.

Problematica poeziilor ce au inspirat lucrările cuprinse în albumul destinat concursului — adevărată antologie a liedului romînesc — s-a transferat în creaţii a căror tratare muzicală ar necesita o amplă analiză. În cadrul ce ni-l propunem, ne vom opri însă numai asupra aspectelor esenţiale referitoare la realizarea artistică.

În primul rînd, ca o chestiune generală, trebuie spus că fiecare lied păstrează forma tradiţională a genului sau se depărtează de la aceasta, în funcţie de conţinutul şi structura poeziei şi chiar a caracteristicilor ei metrice.

Pascal Bentoiu menţine în *Obîrşii,* caracterul strofic, pentru respectarea organizării literare a textului dar şi pentru a crea sentimentul de unitate în jurul aceluiaşi subiect. În *Vis (1907),* deşi poezia este construită după tiparele obişnuite, compozitorul foloseşte o formă liberă, bazîndu-se pe varierea continuă a unui motiv, subliniind forţa dramatică a versurilor. În timp ce imaginile poetice din *Obîrşii* sînt redate printr-o melodie luminoasă, acompaniată de o scriitură pianistică sugestivă pînă la onomatopeism, „melopeea" din *Vis,* tînguitoare, cu o economie de sunete aidoma bocetelor populare, se sprijină pe o ţesătură instrumentală cu o individualitate expresivă proprie, bazată consecvent pe aceeaşi formulă ritmică cu aspect de ostinato.

Şapte mineri, atît prin caracterul epic al versurilor cît şi prin felul în care Tudor Ciortea redă conţinutul lor dramatic, poate fi considerat o baladă. Discursul muzical, bazat pe recitativ, este plin de patetism. Amplificarea emoţională se realizează prin repetate fluctuaţii ritmice, prin variate nuanţe dinamice şi de mişcare şi printr-un acompaniament dăltuit în armonii sumbre. Într-o exprimare mai exteriorizată, acelaşi compozitor atribuie melodiei din liedul *Cerul Africii* posibilităţi declamatorii largi, printr-o linie vocală sinuoasă ; discursul muzical este dinamizat de un acompaniament ritmic pregnant, se desfăşoară degajat, redînd ideea de bază a poeziei : tendinţa de eliberare a popoarelor de culoare. Cu un penel subţire — cu armonii ce sugerează fineţea stampelor — tot Tudor Ciortea pictează prin sunete versurile lui Li-Tai-Pe în liedul *Improvizaţie.* Aici, expresia părţii vocale, cu unduiri calde, este completată de o scriitură pianistică deosebit de plastică, ce degajă o atmosferă de puritate şi nostalgie.

Liedul *Grevă* de Paul Constantinescu, a treia piesă din ciclul *7 Cîntece din uliţa noastră,* face parte dintr-o suită de momente ce evocă o pagină din trecutul de luptă a clasei muncitoare ; şi ca lucrare de sine stătătoare, cuprinde potenţele expresive ale întregului ciclu, ba, mai mult chiar, reprezintă punctul culminant al acestuia. Conciziunea formei, linia vocală simplă şi directă, acompaniamentul incisiv, uneori exploziv, conferă acestui lied tensiune dramatică.

Prin mijloace sugestive — o melodie sprintenă şi un comentar pianistic adecvat, — liedul lui Gheorghe Costinescu, *Cîţi ca voi,* are un caracter alert, spumos. Desele schimbări de mişcare şi indicaţii de interpretare — solicitate de momentele expozitive sau dialogate — aduc o notă de picanterie şi umor.

Cu o profundă participare afectivă, Diamandi Gheciu surprinde în *Cîntec de leagăn* o atmosferă blîndă şi calmă printr-o linie vocală calină, ce se onduieşte sincronic cu mişcarea legănată a acompaniamentului pianistic. De o factură robustă, cu o savuroasă expresie bărbătească, *Cîntecul lipoveanului,* de acelaşi compozitor, creează un sentiment de bună dispoziţie, de optimism. Melodia aminteşte, prin caracterul ei, de folclorul lipovenesc, avînd uşoare intonaţii de muzică slavă.

Liedul *Vin cocorii* de Valentin Gheorghiu cuprinde două secţiuni bine definite — şi prin structura cantilenei şi prin acompaniamentul pianistic. În prima secţiune, prin alternarea măsurilor şi scriitura aerată ce sugerează zborul, autorul surprinde vibraţia poetului, emoţia pe care i-o provoacă întoarcerea *acasă* a păsărilor călătoare. În a doua secţiune (quasi recitando), mai lentă ca mişcare însă mai agitată prin figuraţia în triolete a ţesăturii instrumentale, linia vocală se simplifică dar cîştigă un plus de expresie, dezvăluind ideea de introspecţie, frămîntarea lăuntrică a omului în căutarea visurilor sale.

Hilda Jerea tălmăceşte poezia Magdei Isanos, *Zîne de rouă,* într-un limbaj muzical ce evocă intonaţia cîntecului popular. Avînd un caracter

vioi, ușor dansant, linia melodică a primei și ultimei secțiuni se desfășoară delicat punctată de acordurile pianului, pentru ca în secțiunea mediană — a cărei linie sugerează, prin stilul ușor înflorit, doinitul — acompaniamentul să capete un rol de comentator ce amplifică sensurile emoționale.

Plasticitatea aproape sculpturală a liedului *Chiparosul* de Mihail Jora slujește în egală măsură și tălmăcirii conținutului intim de idei, cît și redării unui sentiment extatic în fața măreției naturii. Din sonoritățile armonice, contopite în acorduri sau desfășurate, linia melodică se înfiripă mai întîi treptat, apoi tot mai elevată, acumulînd, fără întrerupere pînă la sfîrșit, bogate nuanțe expresive, concentrate spre ascensiunea acordică a ultimilor măsuri. Arhitectura muzicală a acestei lucrări, redă în mod tulburător simbolul prin care chiparosul întruchipează împlinirea sentimentelor de iubire și, în același timp, de desăvîrșire.

În liedul *Amurg*, urmărind, la început, secvența imaginilor, iar apoi ideea de bază a poeziei, Mihail Jora redă prin acompaniament o stare sufletească subiectivă, de neliniște și îndoială. Armoniile sugestive, în acorduri largi sau desfăcute în arpegii reprezintă cadrul, jocul de umbre și lumini, pentru melodia ce se desfășoară ca într-un monolog, cu rezonanțe de o răscolitoare melancolie, păstrînd tăceri ce așteaptă ecoul altui glas, îndepărtat.

Printr-o mișcare vioaie — allegro scherzando —, cu frecvente schimbări de măsură, printr-un acompaniament pianistic spiritual, și o linie vocală ce amintește de cîntul gregorian, Mihail Jora portretizează, face investigații minuțioase, comentează și descifrează un simbol. Este vorba de *Alchimistul*, lied în care, printr-o relevantă conciziune, autorul satisface complexitatea conținutului poetic, marcînd totodată o viziune personală asupra subiectului.

De o respirație generoasă, liedul *Zorile-și mînă cerbii de foc* de Carmen Petra-Basacopol transmite o largă gamă de emoții. În desfășurarea sa neîntreruptă, melodia se abate la un moment dat spre o exprimare recitativă, în care fundalul ritmic al pianului dispare : și aici, evoluția tematică marchează un impuls interior continuu, dezvăluind în volutele cantilenei, o expresie plină de elan romantic. Pătrunderea în universul poeziei, descifrarea simbolurilor metaforice se reflectă și în alegerea acompaniamentului pianistic adecvat și sugestiv.

Receptiv la poetica bacoviană, Doru Popovici evocă în liedul *Toamna* peisajul mizer al tîrgului provinciei de odinioară, peste care monotonia tristeților autumnale așternea o atmosferă de exasperantă deprimare și pustietate. Autorul reușește să se identifice nu numai cu poezia dar și cu poetul, manifestînd, prin dramatismul expresiei, aceeași compasiune și lăuntrică revoltă față de sumbra existență de altă dată a oamenilor. Totul este spus simplu, concis, direct, compozitorul reușind să creeze și o unitate stilistică între muzică și poezia lui Bacovia.

Laurențiu Profeta „materializează" în liedul său *Artiști* o lume cu o tragică biografie, cu o fizionomie deplorabilă și cu un complex univers sufletesc : e lumea artiștilor ambulanți de odinioară. Mijloacele prin care redă momentele dramatice istorisite de versuri sînt simple dar încărcate de sensuri emoționale. Accentuarea graduală a episoadelor este realizată prin secvente motivice (secțiunea mediană), prin acumulări de elemente melodice și armonice sau prin eliminarea lor progresivă. Intermezzoul instrumental, în tempo de vals, ce sugerează nostalgicul refren al flașnetei, este menit să fixeze anumite imagini și să ilustreze starea psihologică a personajelor. E, în acest moment — care revine ca o respirație întretăiată — o simbolică evocare a «paiaței». Melodia este fredonată la sfîrșit abia schițat, pentru ca totul să rămînă într-un „suspense" de mare efect.

Ultimul lied din album este *Dor* de Cornel Țăranu. Linia melodică este bogată în cromatisme și împrumută din stilul vocal al muzicii populare intonarea melismată, căpătînd un contur bogat, cu variații neprevăzute, transmițînd o stare de puternică frămîntare interioară. Autonomia scriiturii pianistice, evoluția sa îi conferă un rol de egală expresivitate cu cel al cîntului, uneori sintetizînd versul, alteori continuînd ideile poetice. Metrica este variată, ocolind posibilitățile unor accentuări arbitrare, iar sentimentul neobositelor căutări în lumea ideilor este redat printr-o structură ritmică a cărei formule, mereu noi, transced prin tensiunea lor interioară dincolo de aparența atmosferei de resemnare.

Pentru o cît mai largă răspîndire a pieselor cuprinse în volum, textele literare au fost transpuse în patru limbi de circulație universală. Traducerile sînt semnate — pentru versiunea franceză de Annie Bentoiu, pentru cea în limba engleză — de Radu Georgescu, Tatianei Berindei i se datorează traducerea în limba rusă, iar Rosl Baumann-Rădulescu semnează versiunea germană.

Trebuie relevat meritul tălmăcitorilor care — pe lîngă preocuparea redării cît mai fidele a conținutului versurilor — au trebuit să rezolve și adaptarea textelor la ritmica și la accentele interioare ale muzicii. Astfel, se înlesnește interpreților străini să pătrundă nemijlocit problematica liedurilor și să le urmărească sensurile poetice concomitent cu cele ale muzicii.

Creația noastră în domeniul liedului își găsește, în acest album, o prezentare, care — deși sintetică — este în același timp reprezentativă. Lucrarea, întocmită cu scopul de a întregi repertoriul vocal al concursului „George Enescu" oferă, atît interpreților cît și oaspeților de peste hotare, posibilitatea de a aprecia cîteva din cele mai valoroase creații românești ale genului, demonstrînd din plin înnoirea în conținut și formă a liedului românesc contemporan.

RUXANDRA MOISSIU

Elemente folclorice în „Oedip"?

Există, fie sub un aspect intonațional transfigurat, fie sub aspectul — mai cuprinzător — al „genului" popular; elementele de muzică populară care se întrepătrund în lucrare, se impun pe alocuri cu deosebită pregnanță.

Acest lucru nu ne miră, fiind un procedeu caracteristic lui Enescu, dar în cazul de față se vădește a fi mai mult decît un procedeu de creație: într-o lucrare de asemenea anvergură și angajare sufletească, întrebuințarea elementelor intonaționale populare reprezintă și o profesiune de credință cu totul deosebită în ce privește valorificarea folclorului nostru.

Pe această linie, opera „Oedip" ne apare în același timp ca o chintesență a lucrărilor precedente și ca o chezășie a celor următoare. Stilul Grand Opéra, declamația alexandrinilor francezi sau înrîuririle wagneriene sînt aspecte stilistice secundare, care îndeplinesc doar funcția de cimentare, de legătură sau de dezvoltare simfonică, cînd aceasta nu are loc într-un cadru care „obligă", cum ar fi de pildă în Dansurile din actul I.

Anecdotica ivirii subiectului în conștiința compozitorului este suficient de cunoscută pentru a nu mai insista asupra ei. Măreața „luptă cu Destinul" dusă de Mounet-Sully în tragedia lui Sofocle, a fost pentru Enescu un argument deopotrivă etic și dramatic, profund uman, pe care și-a construit lucrarea. Acceptarea „Destinului" — ca legitate fatală — a fost înlocuită în însăși conștiința eroului cu noțiunea de luptă; astfel, o serie de acte eroice au alcătuit urzeala dramatică a operei, iar sarcina artistului a constat în reliefarea lor. Dar de ce și în ce măsură a recurs compozitorul la întrebuințarea elementelor de intonație populară sînt întrebări la care vom încerca să dăm răspuns.

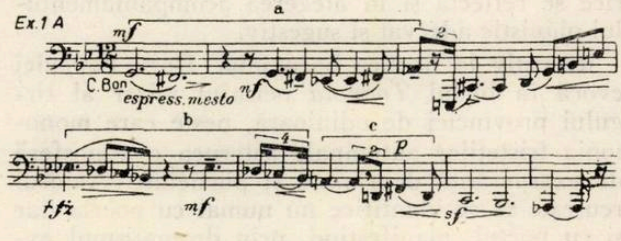
Oedip nu a apărut prin „generație spontanee"; departe de a fi fost străin de patosul baladei, de mărturisirea fluierului doinaș sau de rigiditatea bîzoiului, Enescu a asimilat anumite particularități ale folclorului nostru muzical în chip organic.

Elemente de intonație populară există în Oedip într-o mai mare măsură decît s-ar crede, și o cercetare amănunțită a operei relevă sub acest aspect adevărate surprize. Întorsături melodice, moduri și ritmuri caracteristice au fost întrebuințate nu cu sagacitatea experimentală a folcloristului, ci intuitiv și spontan. Deși aceste elemente de muzică populară „pot fi în general mai ușor simțite decît explicate" — ceea ce afirma într-un studiu al său Zeno Vancea [1]), totuși, în analiza de față vom căuta să le aflăm originea și le vom găsi, fie ascunse în vreo ftora bizantină, fie în sistemul penta — și prepentatonic ale cărui formule specifice abundă în decursul operei, fie în alte scări, cromatice sau enarmonice [2]) de factură orientală. Dar de cele mai multe ori, muzica arhaică populară care cutreiera plaiurile Pindului și ale Carpaților în sunete de bucium sau fluiere gemănate, ne va atrage atenția asupra fondului de intonații comune Balcanilor și viersului nostru românesc. Compozitorul a creat o asemenea muzică tocmai pe baza elementului viu, sprinten ori molcom, transmis de nenumăratele generații de tulnicari sau fluierași, cîntăreți din frunză, năieri, cimpoieri sau bocitoare.

Dat fiind „caracterul modal al majorității melodiilor noastre" [3]) intuit de Enescu, remarcăm că intonațiile modale se găsesc distribuite — și în această lucrare — pe fragmente de dimensiuni variabile, organic îmbinate cu procedee moderne de dezvoltare și armonizare; iar modurile vor fi în general întrebuințate după un anumit ethos, ne referim în special la doric, frigic și lidic precum și la scările cromatice întîlnite pe parcurs, într-o „asamblare" care aduce cu mozaicul. Afară de acestea, *foarte numeroasele apogiaturi și alte formule ornamentale, pasaje instrumentale, intonații netemperate, glissande, motive cu caracter de semnal, cromatisme derivînd din intonația „hăulită", creînd intervale specifice capabile să determine un mod,* iată o enumerare a procedeelor care fac ca această muzică a lui Enescu să fie simțită ca făcînd parte din patrimoniul muzicii românești: Enescu realizează acest lucru începînd de la primele cromatisme ale Prologului și sfîrșind cu tetracordul lidic al ultimului act.

Și astfel descrisă — prin mijloacele mai sus citate — lumea vechii Grecii ne apare dintr-o dată aproape de înțelegerea și simțirea noastră.

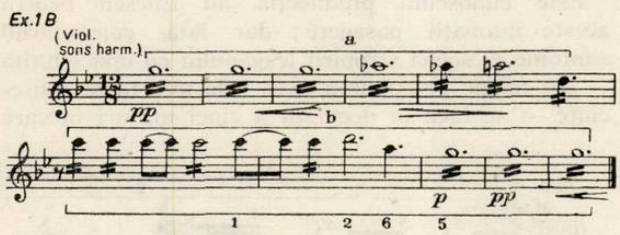
Prologul oferă multe prilejuri de întîlnire a unor intonații specific populare, toate fiind însă încărcate de semnificațiile dramei. Primele șapte măsuri ar constitui — după unele păreri [4]) — tema Destinului.



Pentru ilustrarea punctului de vedere de care ne ocupăm, menționăm că fragmentul *a* se apropie de scara enarmonică perso-arabă Hisar [5]) cu inter-

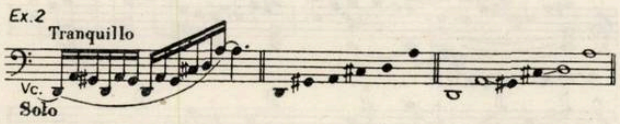
valele ei specifice; recunoaştem în *b* o formulă de cadenţă frigică, repetată — iar insistenţa asupra unei trepte sau a unui grup de trepte este o binecunoscută practică muzicală a poporului; în *c* o formulă de cadenţă, majoră, cu un ritm care te îndeamnă să-l cauţi în repertoriul buciumaşilor.

În acompaniamentul flageoletelor care cuprinde primele 15 măsuri ale Prologului, Ex. 1 B, găsim (în fragmentul *b)* pentatonismul denumit de Con-



stantin Brăiloiu „coborîrea pe 5" — în relaţia *1 2 6 5*, formulă ce se poate găsi şi în „modul" III tetratonic[6]). *Astfel de intonaţii apar deci şi în acompaniamente nu totdeauna destinate să atragă în mod deosebit atenţia.*

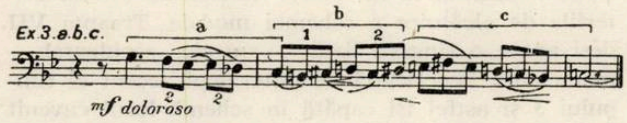
Dedesubtul acestei melodii desluşim, cu indicaţia „tranquillo", simpla figuraţie a violoncelului solo.



Aceasta poate fi considerată ca făcînd parte: 1) dintr-o scară *lidică* defectivă, sau 2) dintr-un bicord (prepentatonic) în secvenţă, cu caracter de semnal. Aci, sol diez şi do diez pot fi luaţi drept pyeni, dacă i-am considera într-o emisiune vocală, de pildă — procedeu semnalat de Constantin Brăiloiu în lucrarea mai sus citată şi frecvent întîlnit în *intonarea* populară: glisarea de pe intervalul perfect. Glisările creează noi trepte, din aproape în aproape, umplînd spaţiile sonore — fapt care în condiţiile temperării intervalelor este mai greu de desluşit.

Tocmai intervalele mari caracterizează deseori melodii aşa-zis primitive, subliniază Constantin Brăiloiu în lucrarea de mai sus.

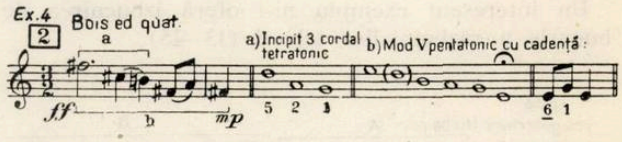
Un pentacord *frigic,* la o măsură distanţă



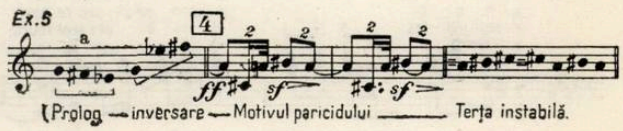
este însoţit de indicaţia de expresie *doloroso;* nu vom întîlni niciodată în parcursul lucrării această indicaţie, însoţind un *doric,* de pildă — ceea ce atrage atenţia asupra criteriilor compozitorului de a întrebuinţa un mod sau altul.

Pentacordul frigic citat se îmbină cu două secvenţe cromatice care prezintă analogii cu scara orientală Hisar (*b* 1, *b* 2); li se alătură un tetracord mixolidic *(c).* Reţine aici atenţia subtonul, ca fiind mai curînd determinant pentru mod, decît broderia superioară, fa diez. Acesta este, de fapt, motivul Sfinxului, motiv care domină scena „enigmei" de la porţile Tebei. Sinuozităţile melodiei cu caracter de psalmodie sugerează cu deosebită plasticitate mişcările leneşe ale monstrului.

Primul ff al partiturii aduce cu sine alte două intonaţii străvechi: primul motiv, un incipit tricordal (tetratonic), iar al doilea, un pentatonism cu cadenţa pe *6:*



Cu indicaţia *„lamentoso",* un motiv *cromatic* intonat de fagot în acut revine de două ori pînă la culminaţia Prologului — în care timp motivul paricidului îşi caută forma definitivă. Aceasta va consta în *inversarea* primelor trei note ale temei „Destinului".



Efectul, foarte pătrunzător, al acestui tricord cromatic cu caracter de semnal va domina întreaga scenă a paricidului din Actul II. *În esenţa sa, acest motiv se reduce la raportul dintre o fundamentală şi o terţă instabilă,* dacă răsturnăm sexta, şi ştim că această instabilitate există în intonaţia populară pe scară largă, fiind pusă în legătură cu pyenii, treptele instabile din sistemul penta şi prepentatonic.

Motivul Sfinxului revine de două ori în Prolog; de data aceasta, melisma citată este puţin variată şi precedată de un salt ascendent de septimă — în care am putea recunoaşte formula iniţială a unui cîntec bătrînesc. În ceea ce priveşte cromatismele de factură orientală, ele nu ar aparţine folclorului nostru în aceeaşi măsură ca celelalte intonaţii, diatonice, care alcătuiesc fondul muzical străvechi al poporului nostru.

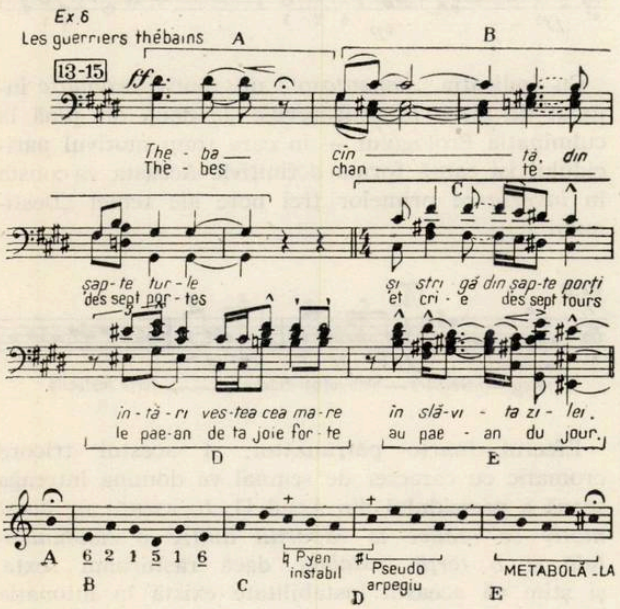
Gheorghe Ciobanu distinge de altfel patru faze de alcătuire şi asimilare a suprastructurilor respective: „greacă, romană, bizantină şi orientală, aceasta din urmă venită mai ales prin intermediul stăpînirii otomane".[7]) Suprapunîndu-se fondului modal autohton, muzica respectivelor „suprastructuri" întăreşte, completează şi îmbogăţeşte caracterul modal al folclorului muzical de pe meleagurile noastre, adăugîndu-i particularităţi de ordin ritmic, armonic, instrumental şi de intonare (emisiune) care, desigur, îşi află toate un ecou prelungit în întreaga creaţie a lui Enescu.

Fragmentul următor, de o rară putere evocatoare, ne introduce, la ridicarea cortinei, în palatul lui Laios unde are loc ceremonialul care urmează naşterii lui Oedip. Acest fragment de 27 măsuri conţine cîteva întorsături melodice specifice precum şi o structură predominant dorică (minorul cu sexta

mare). Orchestra deapănă acest „cîntec fără cuvinte" chiar şi după intrarea corului, şi independent de el. Caracterul de „cîntec" este dat de larga cantabilitate şi de formula finală a frazelor cu caracter de refren.

În cuvîntul Marelui Preot întîlnim de asemenea o formulă de cadenţă (în care subtonul este un pyen de apogiatură) — foarte frecventă în muzica populară.

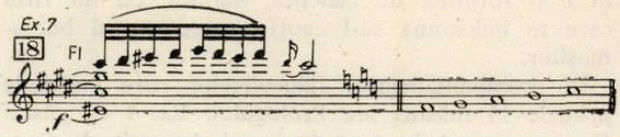
Un interesant exemplu ni-l oferă izbucnirea de bucurie a războinicilor tebani (13—15).



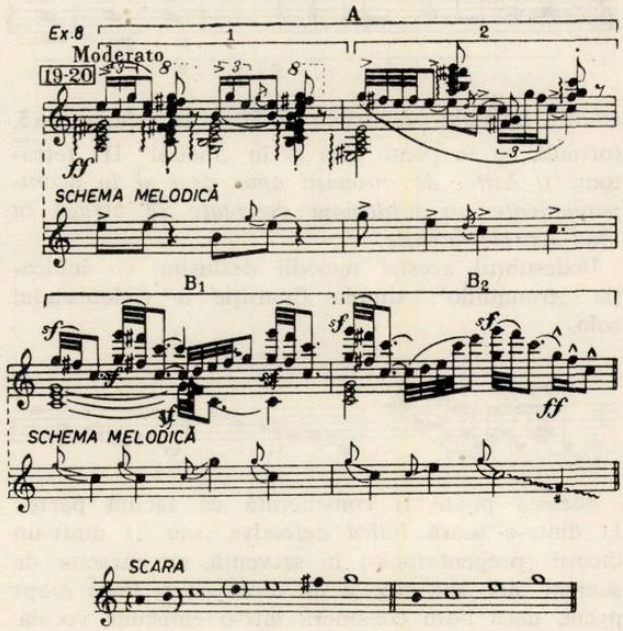
Este o frază muzicală alcătuită din segmente inegale, cu formule caracteristice aparţinînd sistemelor penta — şi prepentatonic.

Avem astfel în *A* un strigăt pe o singură notă armonizat în cvintă, în *B* două formule, „incipit" (tricordal) II şi I; în *C* şi *D* remarcăm instabilitatea pyenului — care creează astfel cvarta şi cvarta mărită, apoi pseudo-arpegiul — denumit astfel de C. Brăiloiu pentru a accentua neapartenenţa lui la vreo sensibilitate de ordin tonal — şi în sfîrşit metabola prin care se defineşte noul pycnon (adică grupul de note alcătuind terţa mare, din sistemul pentatonic) în speţă: la-si-do diez, respectiv do diez — re diez — mi diez. Prin această metabolă s-a obţinut o creştere expresivă de un deosebit efect, însoţind îndeaproape intenţiile textului;[8]) salturile de cvartă dintre B şi C, linia descendentă a melodiei, ca şi anumite efecte (într-o armonizare care aci nu ţine seama în tot timpul de specificul pentatonicului), cvarte suprapuse, paralelisme de octavă, cvinte şi octave fără terţă, toate subliniază un conţinut popular „imanent" acestei muzici, împreună cu elementele de factură melodică mai sus menţionate.

Intonaţiile de care ne ocupăm apar deseori în chip fugar, ca de pildă, scînteietoarea aulodie lidică *(18—19)* însoţită de indicaţia „giocoso"; de aici, pînă la un „joc cu fluiera" nu e decît un pas; spunem „fluier", dar caracterul melodiei presupune mai degrabă naiul — iată cum o intonaţie specifică ne duce cu gîndul la instrumentul cel mai potrivit care ar fi putut-o vehicula în folclorul nostru.



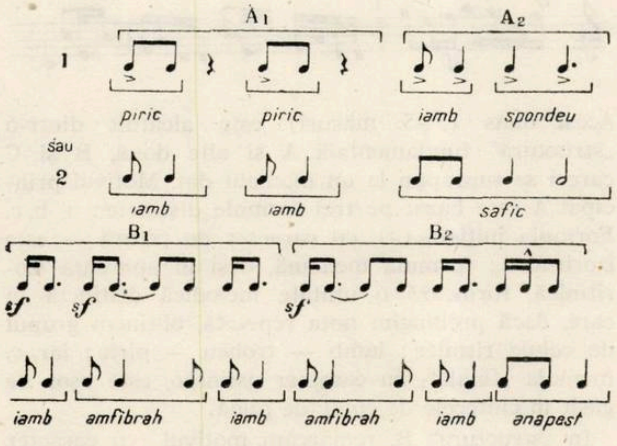
Este cunoscută predilecţia lui Enescu pentru aceste intonaţii pasagere; dar iată, comentariul simfonic la scena stropirii leagănului cu apă sfinţită — act magic presupus a avea cele mai faste consecinţe — se face în decursul a cinci măsuri în care



acelaşi *lidic* apărut în licărirea flautului, mai înainte, este întrebuinţat în exclusivitate *(19—20);* din acest mod apare aci doar un hexacord caracteristic care marchează — subtil — trecerea de la pentatonic la mod; modul, judecînd strict melodic, precum şi după schema modală indicată paralel cu exemplul, pare a fi defectiv: treapta VI (la) apare doar în acordurile placate ale acompaniamentului; treapta II *re*, ca o apogiatură (în A_2) şi ca notă de pasaj (în B 1—2), deci fără vreo funcţie importantă în alcătuirea melodică. Acestea au şi fost criteriile de alcătuire a schemei modale. Treapta VII deşi apare o singură dată — am zice accidental — în melodie, beneficiază de puternicul accent al timpului 3 şi astfel îşi capătă în schemă locul cuvenit (A_1). Dacă C. Brăiloiu ne atrage atenţia asupra caracterului de *apogiatură* al unor pyeni, ne-am putea gîndi eventual şi la o subtilă funcţie de *întîrziere* pe care ar avea-o, în anumite cazuri, aceste trepte străine de scară; în cazul de faţă, *si* ar fi un asemenea pyen de întîrziere a primei note a pycnonului *(do)* care reapare la sfîrşitul lui A_2 sub o formă prelungită şi accentuată.

Armonizarea la Enescu — în speţă în Oedip — a melodiilor cu structură evident modală, constituie un subiect interesant, fără îndoială, dar care ar

depăşi limitele prezentului studiu. Amintim aci faptul că în gruparea hexacordului frigic: si-do-re-mi-fa diez-sol, insistenţa asupra treptelor acordului major predomină, precum şi asupra cvartei mărite de pe treapta IV, dar în mai mică măsură, totuşi. În lucrarea sa „Elemente muzicale vechi în creaţiile populare romîneşti şi bulgare" [9]) Gh. Ciobanu subliniază „...structura „acordică" a melodiilor „hăulite", structură care intră în „...forme primare, arhaice, ale muzicii noastre populare". Observăm că structura „acordică" amintită este un element constitutiv al melodiei citate, al cărei *substrat vocal* este indicat de schemă. Pycnonul apare fugitiv, de două ori numai, în grupul treizecidoimilor din text. În A_1 şi A_2 Enescu brodează în jurul fundamentalei şi terţei, iar în B 1 şi B 2, în jurul cvintei. Factura instrumentală specifică este dată — în afară de intervalele respective — şi de numeroasele broderii şi alte note ornamentale atît de caracteristice folclorului nostru muzical. Acest exemplu oferă într-adevăr un bogat material de discuţii. Cercetînd celulele metrice, descoperim structura octopodică caracteristică versului nostru. Schema ritmică de mai jos ne indică: A-8, B-8+8. Din acest punct de vedere, fragmentul citat ne apare ca o combinaţie de celule metrice realizată în spirit autentic popular. După cum le considerăm, prezente fie în „litera" originalului, fie în acea a schemei *melodice* (1) sau interpretării ritmice (2), putem avea:



Am indicat în 1. valorile ritmice reale ale fragmentului, şi în 2, interpretarea lor. In cazul de faţă înclinăm să atribuim primului grup de celule metrice egale „valoarea" de *iamb, rezultînd din eliminarea pauzei* (care nu are aci rol de cezură şi nu impietează asupra numărului de picioare metrice) şi din prelungirea optimei; ceea ce ne-a determinat la o asemenea interpretare este în mare măsură şi accentuarea — suplimentară — a optimei iniţiale, şi în mai mică măsură rolul minim — din punct de vedere *melodic* — al pauzelor indicate în text. În funcţie de aceeaşi interpretare, vedem în A_2 tetrapodia denumită *safic* — „formulă deseori citată în cîntecul popular" [8]).

In ciuda ritmului real al fragmentului citat, în care acordurile de pe timpul 2 şi 4 cu pauzele respective, fac o parte integrantă din acest ritm, discernem la Enescu un *substrat* de gîndire ritmică identică — pînă la un punct — cu schemele ritmicii populare. Există deci aci o fuziune între o ritmică de tip divizionar şi ritmul sistemului giusto silabic. În acest sens, ne-am permis interpretarea de mai sus.

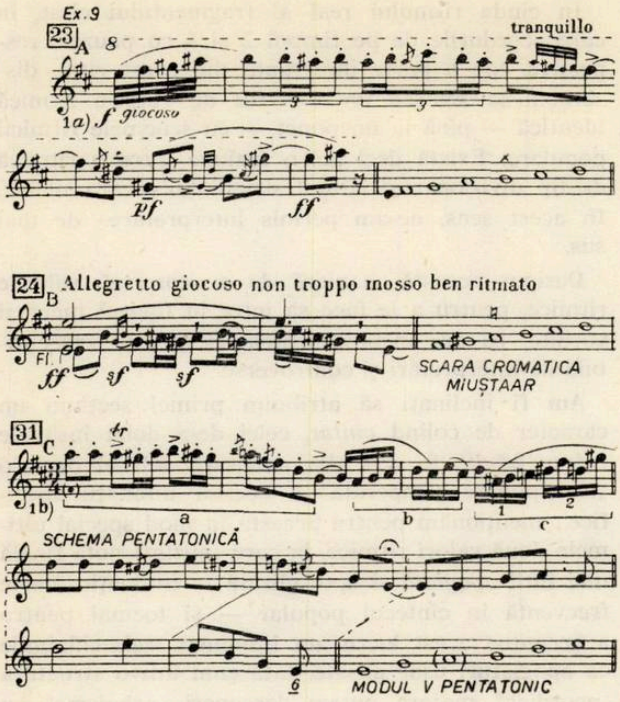
Desigur această manieră de a „corecta" valorile ritmice, pentru a le face să intre în tiparul metricii vorbite, îşi are inconvenienţele ei şi este susceptibilă de interpretări şi controverse.

Am fi înclinaţi să atribuim primei secţiuni un caracter de colind *cîntat*, celei de-a doua însă, de *refren hăulit*, fa diez din partitură nefiind decît o „transpunere temperată" a acestei intonaţii specifice; menţionăm pentru aceasta în mod special ultimele două valori ritmice, în care „auzim" nota finală mai întîi *apogiată* şi apoi glisată — intonaţie foarte frecventă în cîntecul popular — şi tocmai pentru a accentua acest lucru am însemnat treizecidoimile ca apogiaturi uşor glisate. Iată cum într-o structură „acordică" majoră putem descoperi „arhaisme" cu circulaţie în folclor. O infirmare în plus a teoriei că acordul major ar fi rezultatul concepţiei armonice tonale, o constituie acest — în aparenţă — atît de simplu fragment de patru măsuri, încadrat în frazele Marelui Preot.

Ajungem astfel la un moment important din Actul I şi anume, la Dansurile populare din Teba. Păstorii, femeile şi războinicii îşi alternează, însufleţiţi, frumoasele hore („leurs beaux choeurs alternés") în cinstea pruncului regesc. Menţionăm în treacăt: „Termenii *horă* la romîni, *horo* la bulgari, *kolo* la sîrbi, *chorus* la latini şi *horòs* la greci, care în mod evident au aceeaşi origine, ne indică acelaşi fenomen — dansul în formă de cerc, închis sau deschis, executat fie după cîntarea vocală, fie după cea instrumentală". [10])

Dar înainte de a trece la Dansurile care constituie culminaţia *muzicală* a Actului I, se cuvine să ne oprim asupra momentului în care „Un păstor preludiază pe fluierul său înainte de începerea jocului". Moderato, „quasi cadenza", melodia tebanului evoluează pe *ţiitura* şi *pedala de cvintă*, cu formule de cadenţă cromatice (scara arabă Hisar) şi diatonice (tetracord minor de tipul TTSt) urmate de o scară cromatică şi de o secvenţă; de notat frecvenţa fermatelor. Un pasaj cromatic mai lung, o melismă prelungită duce de-a dreptul în acel Allegretto giocoso non troppo mosso, prin care începe dansul. Compozitorul stabileşte astfel un contrast emoţional între caracterul liber, improvizatoric şi subiectiv al melopeei, şi fermitatea ritmico-melodică, caracterul giusto, obiectiv, al dansului: contrast pe care îl găsim frecvent în practica populară sub forma doină-joc.

La *„23"* şi *„24"* două motive însoţesc păstorii în respectiva acţiune scenică (ex. 9, A, B); dintre ele primul reapare uşor variat, în Dansuri (ex. 9, C).



În exemplul 9 întîlnim scara cromatică Miuştaar, caracterizată prin alterarea suitoare a treptelor II şi IV. Motivul dansant apare de trei ori *(24/31/34)* şi în toate cele trei armonizări ale sale întîlnim ceea ce în practica muzicii lăutăreşti corespunde unor „rudimente de heterofonie", mai precis, un acompaniament rezultat din „combinarea între pedală şi heterofonie", unde, în forme neevoluate, această pedală formată din treapta I apare în combinaţie şi cu alte trepte, „fără ca între acordurile acestor trepte să se stabilească raporturi funcţionale de felul cadenţei perfecte" [11]) o formă veche de acompaniament lăutăresc.

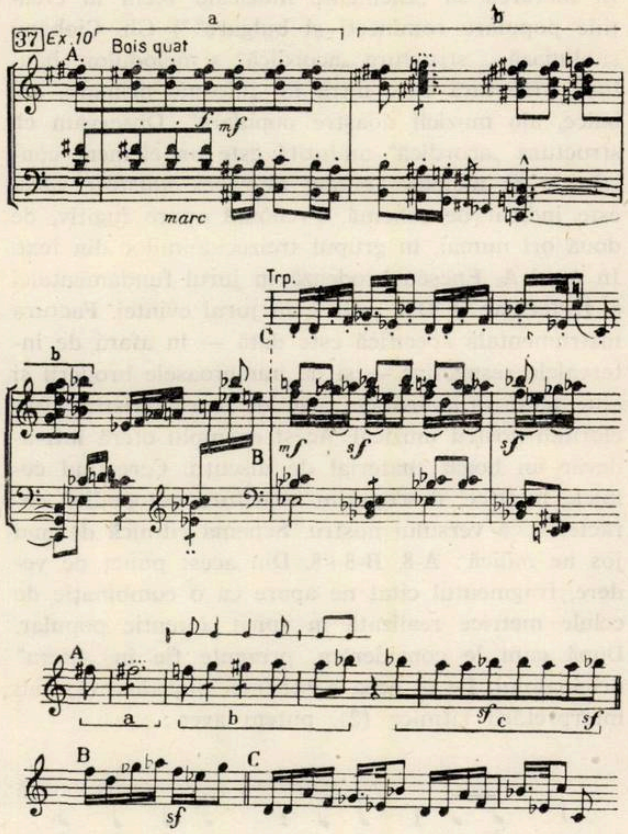
Insistenţa asupra unei anumite trepte este o primă trăsătură comună cu melosul nostru; brodarea ei pe de o parte, şi alterarea ei pasageră: *la* diez, în fragmentele *a* şi *c*, (versiunea *C*) indică instabilitatea relativă a intonaţiei — altă trăsătură comună cu muzica populară. Modul lidic se detaşează clar în secţiunea a şi b a melodiei (din versiunea *C*).

Dar dacă în *a* există un imponderabil grecesc, recunoaştem în schimb în *b* formula de cadenţă frecvent întîlnită în jocurile noastre instrumentale. Tot astfel ritmul mărunt din *b* şi *c* creează un contrast faţă de *a*-ul, care ar putea fi considerat ca o *formulă iniţială*, prelungită. Contrastele de acest gen nu sînt puţine în muzica noastră populară.

Fragmentul *a* este caracterizat ritmic prin combinarea de spondeu, dactili, dipiric — polipodia fiind o altă determinantă, de ordin ritmic, a muzicii noastre populare.

Am socotit util să indicăm şi în exemplul de faţă substratul pentatonic cu finala pe *6*.

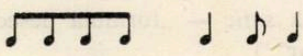
Acestui dans (al păstorilor) cu forma AAB (3+3+3 măsuri) îi urmează o scurtă dezvoltare simfonică a A-ului (15 măsuri), şi încheierea (B, 3+3). Dansul femeilor, episod contrastant, o variaţie a ceea ce am numit „cîntecul fără cuvinte" al orchestrei din momentul ridicării cortinei, răsună în graţioase volute şi îşi păstrează în timpul enunţării motivului, caracterul modal distinct (doric). Dar pregnanţa dansului următor (al războinicilor), *(37)* este dată de o sumă de trăsături specifice, care ne vor determina să ne oprim mai mult asupra lor.



Acest dans (5+5 măsuri) este alcătuit dintr-o „structură" fundamentală A şi alte două, B şi C care i se suprapun la un moment dat. Motivul principal A este bazat pe trei formule distincte: a, b, c. Formula iniţială (a), cu caracter de ţiitură — este izoritmică; formula mediană, deşi în aparenţă izoritmică, formează o unitate melodică distinctă în care, dacă prelungim nota repetată, obţinem grupul de celule ritmice: iamb — troheu — piric; iar *c*, formula „finală", cu caracter ostinato, este uşor de găsit în cîntecele de copii, de pildă.

În „structura" B, remarcăm motivul (cu caracter vocal, de *strigătură)* provenit din dansul precedent, respectiv a *doua* melodie păstorească.

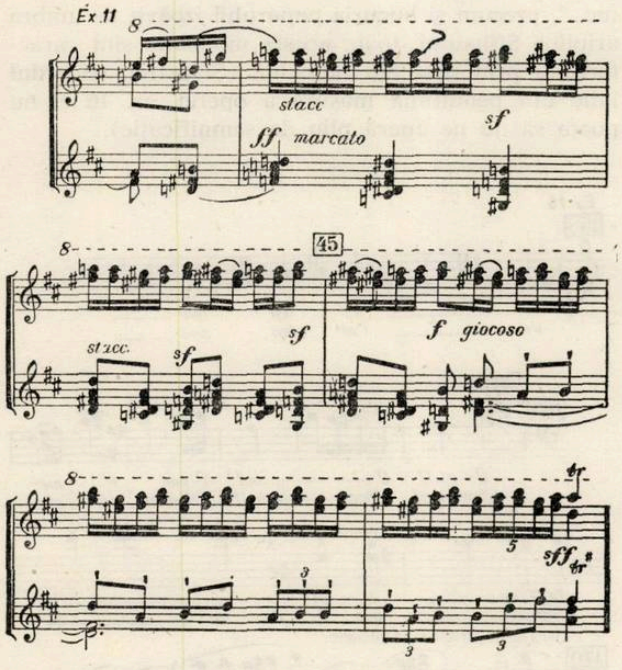
Iar în C, trompeta surdinată cîntă un motiv format din două semnale, arpegiate pe două acorduri perfect minore, la distanţă de semiton. Acestea se aseamănă cu scara mixtă diatonico-cromatică întîlnită în cîntările psaltice din ehul Hipolidian sau glasul VI, cu diferenţa că în modul autentic, secunda mărită se găseşte pe treapta a doua a tetracordului cromatic. Frapează cadenţa pe subton în mod deosebit. Ritmul acestui fragment — prelungind valoarea notei scurte este înrudit cu unele învîrtite în care dipiricul alternează cu creticul:



În armonizare întîlnim grupate cvinta cu cvarta mărită (ca apogiatură nerezolvată), ostinate, suprapuneri de cvinte, alături de elementele mai sus menţionate, şi care, toate laolaltă, dau ansamblului culoarea ce-l caracterizează.

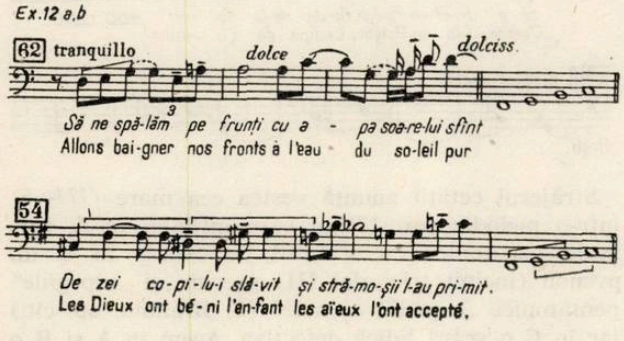
Ostinato-ul, binecunoscută practică populară, este reprezentat în această lucrare o singură dată, sub forma îngemănării a două linii melodice relativ scurte, cu un joc diferit de intervale: linia inferioară cu cvartă-terţă şi secundă se dovedeşte a fi, după adăugarea pedalei, un joc de două formule pentatonice; linia superioară, secunde grupate într-un desen ritmic mai strîns — derivat din jocul păstorilor /45/.

Ex.11



Organizarea liniei melodice pe bază de secvenţe ţinînd de sistemul tetratonic /62/ şi /54/ dă frazei o culoare cu totul aparte şi o deosebită noblete.

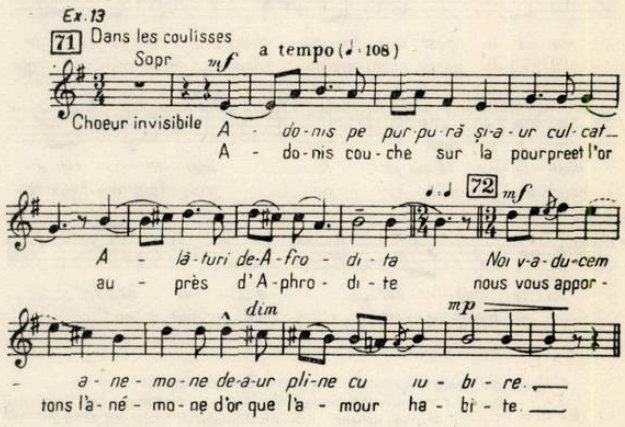
Ex.12 a,b



Doricul pare să fie modul întrebuinţat cu predilecţie de Enescu pentru sublinierea detaliului poetic. Modul doric este predominant în primul tablou din Actul II, care înfăţişează atmosfera senină a Corintului, simbol totodată al copilăriei fericite pentru un erou predestinat paricidului, incestului, pribegiei şi orbirii.

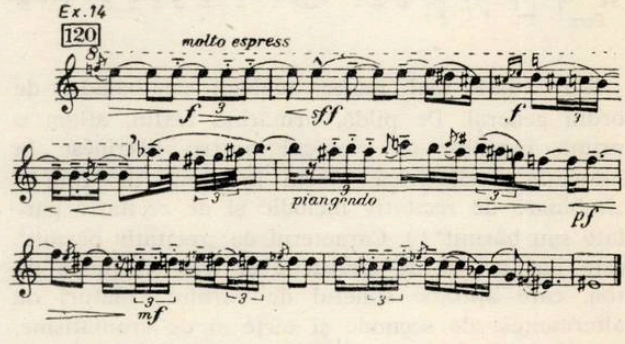
Exemplul 13, „cîntecul Corintului" cum îl numeşte Phorbas este cîntecul care preamăreşte virtuţile lui Adonis şi ale Afroditei în molcome secvenţe. Reţinem formula de cadenţă.

Ex.13

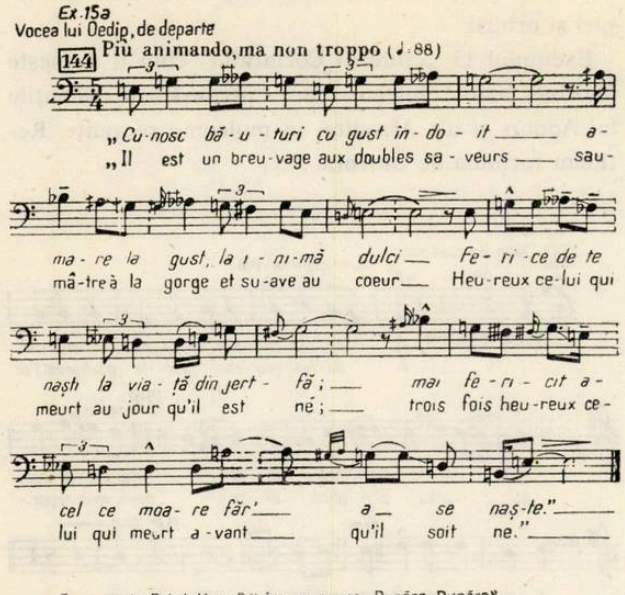


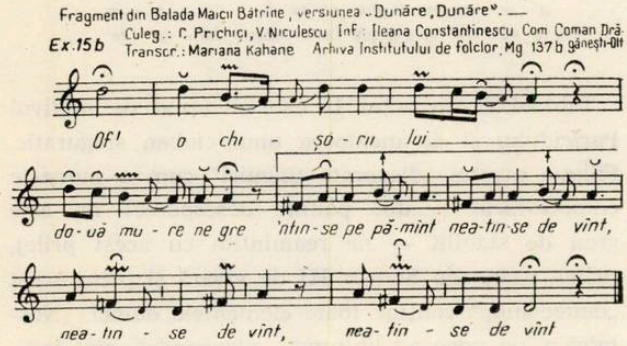
Tabloul 2 din actul II este dominat de motivul Paricidului şi de melopeea unui cioban singuratic. Filiaţia acestei „disperate tînguiri" cum o numeşte compozitorul („...une plainte désespérée) nu este greu de stabilit — ne reamintim cu acest prilej, prima parte din Sonata III de vioară şi pian. Acest „cîntec lung" conţine toate elementele doinei. „Nostalgico, un poco ad libitum", „piangendo", sînt indicaţiile de expresie care-l însoţesc. Ritmul rubato, insistenţa asupra anumitor trepte, cum este de pildă cea de la începutul exemplului, caracterul improvizatoric, grupările de melisme şi accentele expresive care descriu parcă mersul gîndurilor acestui păstor, sînt componente ale doinei.

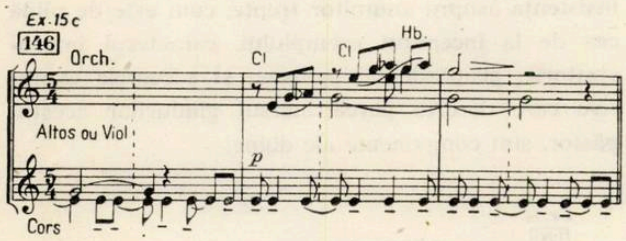
Ex.14



Intrarea lui Oedip în scenă /144/ este precedată de cîntecul: „Il est un breuvage aux doubles saveurs..." unde recunoaştem o izbitoare analogie cu un fragment din balada *Maicii bătrîne*, („Dunăre, Dunăre") care, alături de colindul Mioarei, a alcătuit Miorita. Analogia este atît ritmică (5 picioare metrice) cît şi melodică, şi priveşte sub acest aspect, doar unul din rîndurile melodice şi repetiţia lui.



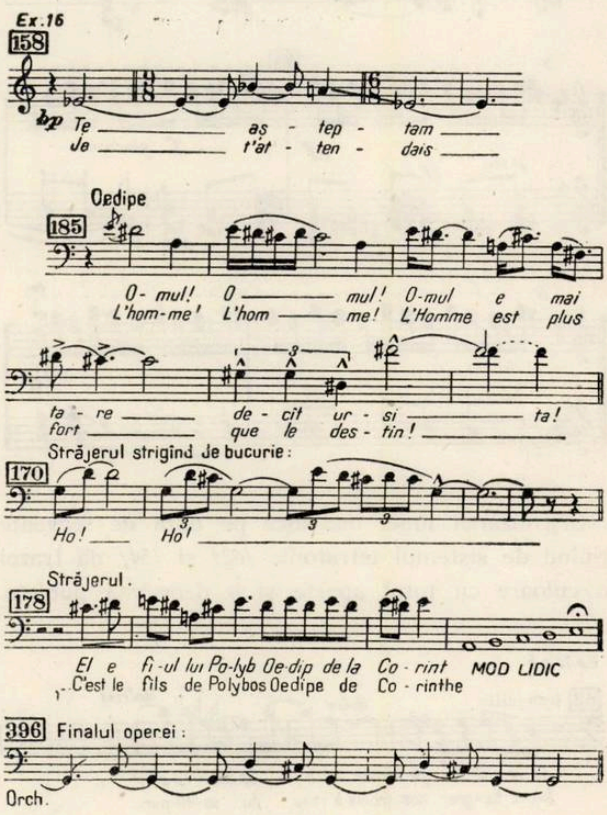




Dar există mai multe analogii cu balada, de ordin general. De pildă, urmărind textul, aflăm o primă înrudire cu cîntecul nostru bătrînesc în intonaţia recitativică. Avem în cazul de faţă o „îmbinare de recitativ melodic şi de recitativ parlato sau băsmit" [12]). Caracterul de „recitativ băsmit" este dat aci şi de sferturile şi trei sferturile de ton, care apropie sunetul de vorbire; alături de alternanţele de secunde şi terţe şi de cromatisme, compozitorul obţine astfel o *îmbinare* (întîlnită în cîntarea lăutărească) *de sunete cîntate şi vorbite.* Ceea ce mai caracterizează balada este şi *fermata,* „...la începutul, în interiorul sau la sfîrşitul rîndului melodic" [13]) — în cazul de faţă la sfîrşitul lui (considerăm astfel doimea prelungită în notă întreagă, din text). Glissandele şi notele ornamentale nu lipsesc nici ele şi cele două salturi finale de cvartă (respectiv cvintă în „strofa" a doua) întregesc fizionomia atît de particulară a fragmentului citat.

Afară de aceasta, menţionăm în mod special acompaniamentul de o mare simplitate: o pedală pe treapta I la care se adaugă un motiv (terţă mică) repetat în ecou de suflători; această pedală devine, la „strofa" a doua, o lungă „ţiitură" (vezi ex. 15). În studiul mai sus citat, Emilia Comişel adaugă la „ţiitura simplă, ritmică, menţinîndu-se pe treapta I" şi un alt procedeu de armonizare şi anume: „combinarea ţiiturii cu procedee heterofonice şi polifonice rudimentare", elemente pe care le regăsim schiţate aci.

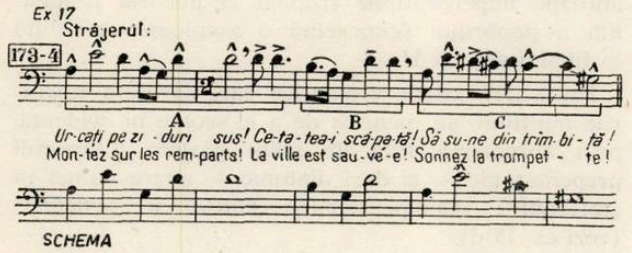
Tabloul al treilea afirmă voinţa lui Oedip de a învinge. Enescu întrebuinţează cu prisosinţă modul lidic, pentru a sublinia atît forţa morală, cît şi pericolul care pîndeşte (vezi primele cuvinte ale Sfinxului către Oedip: „Te aşteptam!"), strigătul victorios al eroului: „Omul! Omul! Omul este mai puternic...", precum şi bucuria poporului izbăvit de umbra aripilor Sfinxului, toate aceste momente sînt caracterizate prin prezenţa lidicului. (Şi astfel, tricordul lidic din penultima măsură a operei, ex. 16 e, nu poate să nu ne apară plin de semnificaţie).



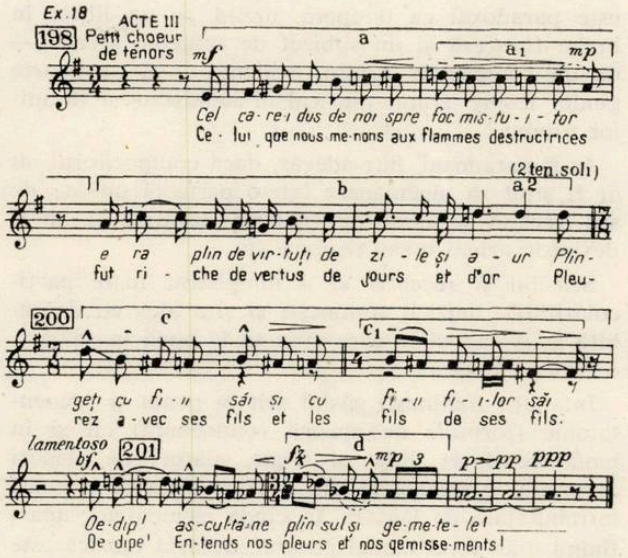
Străjerul cetăţii anunţă vestea cea mare *(174—5)* într-o melodie (ex. 17) în care întîlnim în A, formule tetratonice cu sfîrşitul pe cvintă, în B un pycnon (incipit tricordal III) precum şi „arpegiile" pentatonice „à profil crénelé" (C. Brăiloiu, op. cit.) iar în C o scară lidică defectivă. Avem în A şi B o „structură" arhaică ce include acordul major cu saltul la cvintă şi sfîrşitul pe acest interval, în scop expresiv.

Primul salt: la-mi, corespunde silabelor „Urcaţi! Pe-ntărituri!" şi al doilea, sol-re, cuvîntului: Salvat! (Observăm aci, în afara „structurii acordice cu sal-

tul pe cvintă", menționată de Gh. Ciobanu ca fiind specifică melodiilor românești vechi, și strînsa legătură dintre text și muzică. G. Sulițeanu remarcă atît „insistarea... pe un sunet" cît și „preferința pentru ambitusurile: cvarta perfectă, după care urmează terța mică, secunda mare și cvinta perfectă..." în studiul asupra Strigătelor[14]). Toate elementele citate le regăsim în acest scurt fragment.



Actul al treilea redă în prima sa scenă suferințele poporului lovit de molimă. Exemplul 18 este un fragment din lamento-ul tebanilor care-și duc morții la rug /200/. În această jale cîntată deslușim două formule a, b și un refren c, foarte cromatizate, cu caracter de psalmodie:



Cu tot specificul lor oriental, aceste melodii conțin inflexiuni românești la momentele de semi-cadență și cadență finală și anume a' și c', identice, ca factură; *d* este un pentatonism (2 1 6) cu „căderea pe 5", pe care îl putem găsi în bocet. Într-adevăr, cîntecul ritual de mort, prin marea lui vechime face parte din „stratul muzical arhaic" al popoarelor „...grec, geto-trac și latin"[15]).

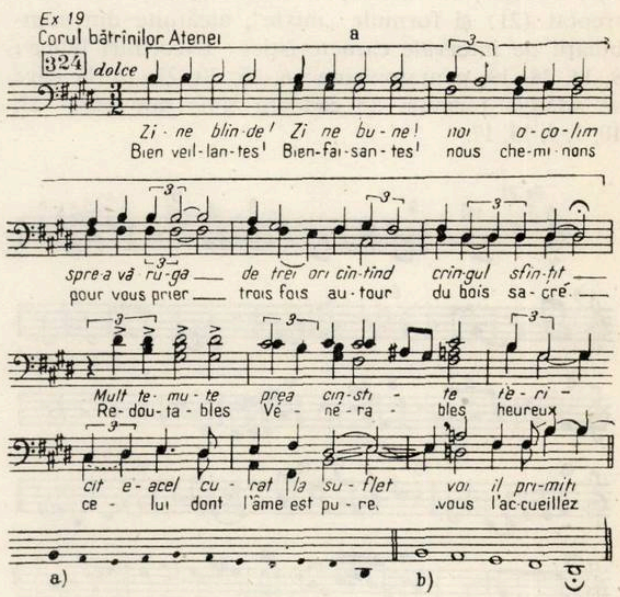
În afară de psalmodia cromatică și de formula pentatonică a refrenului, întîlnim interjecții, finale prelungite prin nota repetată sau ținută, linia descendentă, depresivă a melodiei, nuanțe variind între ppp și ff. Pe lîngă foarte frecventa întrebuințare a tricordului cromatic caracteristic scării Hisar („întîlnită și în multe din cîntecele noastre populare"...[16]) remarcăm tetracordul frigic intonat de corni, cu indicația de expresie: lontano, răsunînd ca o evocare.

În contrast cu gemetele cortegiului funebru, replica lui Oedip are un caracter nobil și liniștitor prin diatonismul ei (cromatismele de pe parcurs, destul de rare, nu-i alterează factura.)

Atmosfera muzicală este luminată o clipă de intervenția lui Oedip și de nădejdea poporului în mesajul lui Creon — sol al zeului delfic în cetatea urgisită — dar se întunecă treptat, căci centrul atenției devine acum frămîntarea lui Oedip-Rege, în fața celei de-a doua enigme a vieții sale. Doi martori ai trecutului, două leit-motive care îi însoțesc: abia schițat, primul motiv din dansul păstorilor (Actul I) se ivește o dată cu singurul martor al uciderii lui Laios (Actul II Tabl. 2) la „întretăierea celor trei drumuri" /255/ și în clipa în care Phorbas îi spune regelui Tebei că nu este el fiul lui Polyb ci că a fost găsit de un cioban din Kiteron, răsună aulodia menționată încă la ex. 8 *(273)*.

Un detaliu infim, dar care subliniază meticulozitatea artistului, există și în mesajul lui Phorbas *(264)* („Apolo să apere Regina și toată casa ta"): melodia acestui vers este de fapt un fragment din „cîntecul Corintului" (Actul II Tabl. I) intonat cîndva „de efebi și de hetaire" în cinstea Afroditei în auzul lui Oedip adolescent; frumusețea cîntecului lor reapare clar în frîntura citatului.

Reținem din Actul IV (Epilogul) în special cîntarea Bătrînilor Atenieni *(324)*.

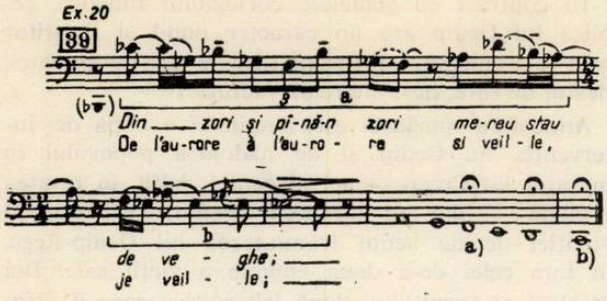


În acest exemplu este întrebuințat — pînă la prima fermată — glasul al VII-lea, sau Ehul Hipofrigian, în forma sa proto-varis, caracterizată prin cvinta micșorată și finala pe *si*.

Discreta armonizare a cîntării, în întregimea ei, pune în valoare specificul modal (după fermată se trece într-un mod major, cu cadența finală pe cvinta modului). Intervalele cele mai frecvent întrebuințate sînt prima și terța, urmată apoi de cvintă și cvartă, însă într-o proporție mult mai mică.

Această scară am mai întîlnit-o într-un scurt fragment *(139—142)* intonat de străjerul Tebei:

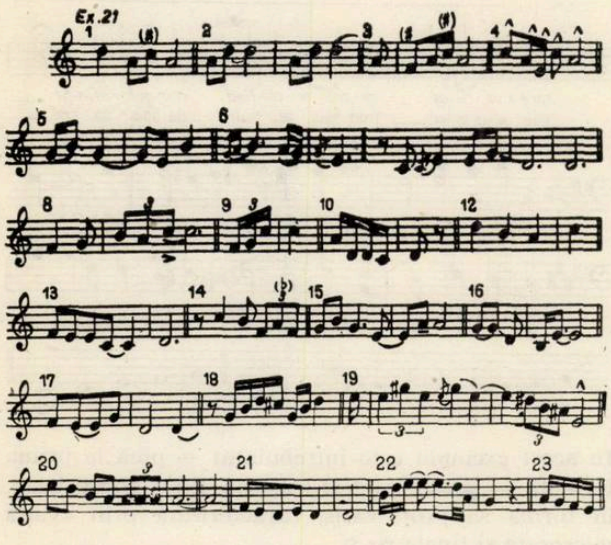
Ex.20



aici se detaşează clar modul propriu-zis, cu cadenţele pe „re" şi „si", de tetracordul minor care urmează. Judecînd în funcţie de pedală (si b), am putea situa fragmentul citat într-un frigic, respectiv un hexacord frigic.

Vedem că şi întrebuinţarea „glasurilor" sau ehurilor se integrează perfect în complexul intonaţiilor amintite care în parte îşi au leagănul în Grecia şi Asia mică. Cum a reuşit Enescu să le *înlănţuie* în chip atît de firesc, este o ultimă întrebare pe care ne-o punem. Urmărind ce anume a dat acestei muzici un profil atît de caracteristic descoperim că *„formula"*, fie ea iniţială, mediană sau finală, este determinantă pentru situarea melodiei în cadrul ce-i este propriu. Din cele 23 de „formule" extrase (ex. 21) observăm că Enescu utilizează pe lîngă formulele acordice *majore sau minore* cu jocurile lor de terţă (mare, mică sau instabilă 1, 3, 4, 5) pe care desigur, le variază, formule melodice cu mers treptat (21) şi formule „mixte", alcătuite din combinaţii de intervale caracteristice: tricorduri lidice: 8, 14, 18, 19, pentatonisme: 6, 15, 20, 22, 16, la care se adaugă formule de cadenţă tipic populare: 23, 10, 7, 9, 13, 17.

Ex.21



Modurile, scările şi formulele modale au în Oedip o mult mai mare pondere decît alte procedee armonice sau melodice. Ele dictează, şi cum „o gamă nu poate fi împrumutată fără melodia care o vehiculează" [17]) rezultă că există o legătură intimă între întrebuinţarea unui mod sau a unei scări specifice, şi *formulă.*

Fapt este că fiecare mod a fost întrebuinţat în ceea ce are caracteristic cu o deosebită intuiţie şi un remarcabil simţ poetic, în asemenea măsură, încît sîntem îndreptăţiţi să atribuim, după cum am mai spus, fiecărui mod un conţinut *psihologic* şi un *sens dramatic.* După o studiere amănunţită a detaliilor devine clar că utilizarea cvartei mărite într-un tricord, de pildă, cu asprimea ei binecunoscută, va avea o menire precisă: să contureze muzical tot ceea ce are vreo legătură cu noţiunea de forţă stăpînită sau dezlănţuită, mergînd de la subtilităţi aproape imperceptibile şi pînă la bucuria nestăvilită a poporului (cunoscînd o amploare deosebită în finalul actului II).

Tot astfel scările cromatice care însoţesc tînguirile mulţimii, au menirea de a le scoate în evidenţă, prin apropierea faţă de stilul parlato. (Aspectul prepentatonic — şi deci diatonic — apare numai în „refrenul": „Oedip, auzi-ne *plînsul şi gemetele*" (vezi ex. 18 d).

Vorbind de intonaţii, constatăm în această lucrare, foarte multe tangenţe cu muzica românească, însă Dansurile din Actul I, cîntecul lui Oedip de la porţile Tebei sau melopeea păstorului singuratic nu sînt doar înrudiri de *formă* ci de *gen,* ducîndu-ne de-a dreptul către jocul, doina sau balada românească.

Este foarte semnificativ acest lucru. În fond, nu este paradoxal ca o operă, urzită pe un libret în limba franceză şi un subiect de tragedie greacă — de un compozitor romîn, evident — să ne poarte gîndul înspre graiul muzical al lăutarilor şi ţăranilor romîni?

Ar fi paradoxal, într-adevăr, dacă compozitorul nu ar fi ştiut să îngemăneze într-o perfectă unitate de stil vechiul şi noul din muzica noastră, şi ar fi deviat în arhaism sau regionalism.

Sensibil şi receptiv el a înregistrat toate particularităţile muzicii romîneşti şi şi-a ales cu deosebită grijă cadrul în care avea să le pună în valoare, de fiecare dată.

Intonaţii romîneşti găsim atît în penta şi prepentatonic *(formule* de muzică românească) cît şi în modurile doric, lidic şi frigic, alături de glasuri diatonice şi cromatice din muzica psaltică şi scări întrebuinţate de lăutari. În ciuda elementelor aparţinînd unui fond modal *general,* această muzică este totuşi o sinteză a melosului popular din jurul cununii Carpaţilor.

Tocmai această sinteză — intuită de Enescu — face din Oedip ceea ce este: o operă românească. Enescu a luat esenţialul din muzica noastră: spiritul ei, „caracterul" ei şi, în general, o libertate ritmico-melodică ce-l face pe cronicarul francez din seara lui 13 martie 1936, obişnuit cu „tradiţia", să declare nedumerit că: „această muzică nu este din nici o epocă şi din nici un stil, este muzică pur şi simplu."

Dar la acestea, noi am răspunde astăzi — în mai mare cunoştinţă de cauză — că este muzică românească.

Din ceea ce cunoaştem despre Enescu, ştim că el nu s-a preocupat vreodată de folclor — în sensul ştiinţific al cuvîntului — nici nu a teoretizat, nici

nu a clasificat; şi, dacă a scris „romîneşte", şi dacă ceea ce a scris, *sună* romîneşte, este pentru că, vorba lui Arghezi, ştia „doar atît: să facă".

În instrumentaţie, de asemenea, compozitorul a ştiut să dea nota particulară cerută de dramă dar, în acelaşi timp, să realizeze încă o apropiere cu muzica romînească.

De pildă, „ţiiturile", anumite pasaje la flaut, şi în general numeroasele momente de scriitură solistică pentru lemne, acompaniamentul coardelor într-un mod apropiat de acompaniamentul lăutăresc, iată o sumară enumerare de procedee care se alătură celor spuse pînă acum, şi nu pot fi întîmplătoare. Scriitura instrumentală a Sonatei a 3-a de vioară, transpusă pentru flaut, iată ce ne reaminteşte melopeea deznădăjduită a ciobanului din Actul II, tabloul 2. Aceleaşi apogiaturi, melisme scurte sau prelungite, note staccate sau ţinute, ne reamintesc bogăţia şi varietatea tehnicii instrumentistului popular de multe ori sugerate doar, aici, de către Enescu.

Tocmai aceasta caracterizează opera: extrema discreţie şi aparentă economie cu care sînt întrebuinţate şi puse în valoare intonaţiile romîneşti, într-un subiect în care nu ne-am fi aşteptat să le găsim atît de organic îmbinate cu ceea ce în mod evident nu este „romînesc". În fermecătorul „cîntec al Corintului", găsim doar două inflexiuni romîneşti, respectiv o formulă de cadenţă şi una iniţială. Iar din balada Maicii bătrîne, întîlnim doar al doilea rînd melodic şi s-ar putea foarte bine întîmpla ca această stranie apropiere, ca să nu spunem asemănare, să fi fost cu totul întîmplătoare; în acelaşi cîntec (care are un total de 8 măsuri — în 5/4) există deci două măsuri care ar putea avea vreo filiaţie directă cu Miorita (cîntecul „Dunăre, Dunăre"). Menţionăm în treacăt că nu trebuie privit fragmentul citat ca fiind de o importanţă secundară: mai întîi pentru că este un cap de rînd melodic, şi apoi pentru că citatul popular este întărit prin repetare, şi încă o repetare *fidelă*, nu una variată.

Din 1902, ştim că Enescu a renunţat la „citatul" folcloric — deci cu atît mai mult, nu avea să-l întrebuinţeze într-un cadru ca acesta. Şi totuşi, iată-l, în două măsuri dintr-un *cîntec de jale*. Cînd Jocasta se întreabă ce nume să-i pună pruncului nou-născut, primele inflexiuni ale frazei apar aproape ca un *descîntec*, atît ca melodie cît şi ca ritm.

Nuanţe ca acestea abundă în paginile operei.

Există în „Oedip", alături de forţă, de noblete, şi o imensă gingăşie, pe cît de reală, pe atît de discretă. Intonaţiile romîneşti au contribuit la toate acestea, şi nu în mică măsură.

---

1. Zeno Vancea, Intonaţii romîneşti în lucrările lui George Enescu, „Muzica" nr. 1/1954, pag. 7.
2. În accepţiunea teoriei muzicii psaltice. v. Gramatica Muzicii Psaltice — studiu comparativ cu notaţia lineară întocmită de Costea Lungu, şi Croitoru, 135.
3. Paula Carp, Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic, Rev. de Folclor nr. 1—2/1960, 8.
4. Lucian Voiculescu, George Enescu ş iopera sa Oedip. ESPLA 199.
5. Costea, Lungu, Croitoru, op. cit. 133 Gh. Ciobanu. Despre aşa zisa „gamă ţigănească", rev. de Folclor 1—2/1959, 125, 130.
6. Constantin Brăiloiu, Sur une mélodie russe...
7. Gh. Ciobanu: Despre legăturile folclorice ale popoarelor balcanice, rev. de Folclor, 3—4/1962, 102—3. Despre aşa zisa gamă ţigănească op. cit. 134.
8. G. Sulităeanu: Din strigătele muncitorilor, meşteşugarilor, vînzătorilor, distribuitorilor ambulanţi (Unele premise în procesul legăturii dintre cuvînt şi muzică) rev. de Folclor 1—2/1960, 84
9. Gh. Ciobanu, Elemente muzicale vechi în creaţiile populare romîneşti şi bulgare (manuscris, în curs de apariţie).
10. Gh. Ciobanu: Despre legăturile folclorice ale popoarelor balcanice, Rev. de Folclor, nr. 3—4, 102—3.
11. Zeno Vancea: Contribuţii la studiul armoniei muzicii noastre populare. Cu privire la armonia muzicii lăutăreşti „Muzica" nr. 4/1953, 12
12, 13. Emilia Comişel: Contribuţii la cunoaşterea eposului popular cîntat Rev. de Folclor, 3—4/1962, 24, 25
14. G. Sulităeanu, op. cit., 83
15. Gh. Ciobanu Despre legăturile folclorice... 102—103.
16. Costea, Lungu şi Croitoru — Gramatica Muzicii Psaltice, 135
17. Gh. Ciobanu, Despre aşa zisa gamă ţigănească... pag. 125.

VERA PROCA CIORTEA

Un domeniu artistic demn de atenţie: coreologia

Cercetările din trecut pe tărîmul dansului popular, înţelegînd prin aceasta perioada dinainte de 1900, au fost destul de reduse. Cercetătorii, puţini la număr, culegeau şi consemnau dansul după metode personale, arbitrare, mai mult sau mai puţin empirice. Erau culegători izolaţi, cu mare dragoste pentru dansul popular al ţării lor şi de aceea materialele publicate rămase de la ei, deşi nu erau făcute pe baze ştiinţifice ne-au fost totuşi de un mare ajutor.

La început cercetătorii erau în majoritatea cazurilor dublaţi de pedagogi şi se preocupau în special de înlesnirea învăţării dansului. Ei mergeau pe un sistem de analiză adaptat scopului practic al memorizării figurilor de dans.

Preocuparea folcloriştilor coregrafi pentru o analiză structurală a dansului a fost în trecut foarte restrînsă. Astăzi însă, cercetători competenţi, cu o serioasă experienţă şi cu dorinţa de a ridica această disciplină la nivelul muzicologiei şi filologiei, adîncesc tot mai mult această problemă.

Totuşi încercările sporadice şi încă necunoscute pe plan internaţional ale specialiştilor ce s-au preocupat de analiza structurală a dansului popular, au făcut ca aceasta să fie deocamdată mult în urma studiului folclorului în general.

Pe de o parte însă experienţa şi rezultatele care s-au obţinut pînă acum în muzicologie şi filologie sînt pentru folcloriştii coregrafi deschizătoare de drum, iar pe de altă parte nivelul de orientare teoretic şi tehnic pe care şi l-au însuşit pînă în prezent, este în măsură să le dea avîntul şi curajul de a face un salt spre a construi această nouă disciplină ce va purta numele de *coreologie.*

În acest articol încerc să schiţez unele principii ce socotesc că trebuie să stea la baza unei terminologii de dans popular. Odată stabilite şi acceptate anumite norme, cercetătorii preocupaţi de problema terminologiei, vor avea la îndemînă liniile de orientare în studiul lor şi se vor putea pune de acord asupra alegerii şi definirii noţiunilor şi termenilor.

Scopul nostru imediat este acela de a ne crea pe baze ştiinţifice anumite instrumente de lucru pentru a putea vorbi un limbaj comun şi care să se situeze la acelaşi nivel cu celelalte discipline din cadrul folclorului, întrucît dansul popular fiind un fenomen sincretic, nu poate fi studiat rupt de muzica şi poezia populară.

Articolul de faţă se va limita la o serie de observaţiuni teoretice în vederea orientării lucrului asupra terminologiei şi la argumentarea necesităţii unei terminologii proprii dansului cu circulaţie universală.

Dansul este mijlocul de comunicare organizată a gîndurilor şi simţirilor noastre prin mişcare. Ca şi arta cuvîntului şi ca şi muzica, pentru a se realiza, el are nevoie de o serie de elemente esenţiale şi anume : 1) elementul material, adică mişcarea executată ; 2) actul psihic al gîndirii şi simţirii ; 3) organizarea, cu ajutorul căreia subiectul dansator se poate exprima logic în imagini coregrafice ; 4) actul social al transmiterii.

Indiferent de specificul caracterelor atît de diferite ale dansurilor populare, ele respectă aceste categorii.

Deci o terminologie cu valoare universală trebuie să aibă calitatea de a servi, de a acoperi şi de a satisface prin definirea termenilor aleşi aceste elemente esenţiale.

Dansul popular este în mare parte o moştenire artistică ce se adresează nu unui individ ci unei colectivităţi. De aceea mijloacele de studiere ale lui nu pot fi arbitrare şi individuale ci trebuie să se bazeze pe un sistem convenţional care să ţină în orice caz seama de factorul tradiţional.

Fără abstracţiuni nu s-ar putea produce generalizarea unor lucruri stabilite în cursul studiului asupra materialului coregrafic. Interpretarea pe care o dă cercetătorul materialului este de o mare importanţă fiindcă de ea depinde dezvoltarea succesivă a studiului şi stabilirea sensului entităţilor de mişcare.

Pentru a putea stabili principiile ce trebuie să stea la baza unei terminologii de dans popular, e necesar să pornim de la faptul că ceea ce noi cercetătorii numim legi, nu reprezintă altceva decît ceea ce o comunitate socială a admis ca normal în înclinarea sa de-a lungul timpului, de a se exprima prin dans.

Gîndirea coregrafică nu se realizează prin alăturarea unor mişcări la altele, creînd aşa numitele figuri de dans. Orice dansator popular gîndeşte în imagini artistice pe care noi cercetătorii le analizăm în părţi mai mici sau mai mari. De aici rezultă necesitatea unei terminologii, care să pornească de la o profundă cunoaştere şi studiere a acestui fenomen artistic complex. Ea trebuie să fie stabilită pe baze ştiinţifice şi specifice artei dansului şi noţiunile să fie clare atît în privinţa conţinutului cît şi a termenilor aleşi.

Pentru cuprinderea fenomenului, trebuie să lămurim mai întîi care este *funcţia* dansului popular în viaţa colectivităţii. Prin aceasta înţelegem rolul său social, conţinutul de idei şi sentimente, corelaţia cu obiceiurile şi celelalte fapte de care este legat.

Apoi trebuie să cunoaştem legăturile sale cu *poezia* şi în special cu *muzica* populară. Ele se împletesc în mod organic cu dansul, realizînd un fenomen sincretic. În special legătura lui cu muzica este foarte importantă şi analiza acestei legături trebuie făcută cu multă claritate deoarece ele se influenţează reciproc într-o măsură foarte mare, păstrîndu-şi totuşi caracterele proprii.

Şi, în sfîrşit, *analiza morfologică* care ne duce la clarificarea tuturor componentelor fizice şi psihice ale dansului, ajutîndu-ne să definim relaţiile şi valoarea elementelor ce compun dansul şi să pătrundem prin

analiza structurală în organizarea internă a celor mai mici entităţi ale sale.

Analiza structurală a dansului popular formează de fapt punctul principal al acestui studiu şi metoda prin care am reuşit să descoperim şi să definim unităţile dansului şi organizarea lor internă în entităţi şi elemente.

Coreologia, ca ştiinţă se întemeiază pe materialismul dialectic şi istoric. Ea apelează totodată la ajutorul psihologiei, muzicologiei şi lingvisticei. În special ultimele două oferă un material susceptibil de analogie cu coreologia.

Totuşi termenii întrebuinţaţi în analiza structurală şi morfologică muzicală sau a diferitelor genuri poetice, nu pot fi totdeauna preluaţi ca atare pentru dans, deoarece chiar cînd definirea noţiunilor atestă o concordanţă funcţională între termenii muzicali şi cei ai dansului, se pot produce mari confuzii ei avînd uneori semnificaţii diferite.

Dezvoltarea lentă şi rămînerea în urmă a coreologiei, ne impune să creăm singuri mijloace de investigaţie, întrucît mijloacele împrumutate de la alte discipline ne pot ajuta pînă la un punct, dar întrebuinţarea lor exhaustivă poate aduce confuzii în lămurirea problemelor specifice dansului.

Un principiu călăuzitor în cercetarea ştiinţifică ne arată că „întregul" este mai mult decît suma elementelor componente. Ca să avem o unitate coregrafică nu ajung două, trei sau patru elemente de mişcare, ci ele trebuie să aibă o anumită „configuraţie", adică elementele să apară organizate într-un anumit raport de forţă între ele. Este foarte important ca atunci cînd ne ocupăm de cele mai mici unităţi coregrafice să nu pierdem din vedere fenomenul în întregul său. Deci să adîncim analiza structurală spre a ne putea ridica deasupra ei, pentru a o putea stăpîni.

Nu trebuie să pierdem din vedere că o mulţime de mişcări cuprinse în formule şi construcţii nu înseamnă dans. Cercetătorul coreolog trebuie să descopere mecanismul de organizare al dansului de către subiectul dansator, făcînd incursiuni în procesul de creaţie şi astfel el pătrunde în sfera esteticii dansului.

Indiferent dacă dansează el însuşi sau nu, datoria cercetătorului este să se transpună în mentalitatea subiectului dansator, fiindcă numai astfel va putea înţelege bine dansul şi procesul său de creaţie. Cînd cercetătorul este un bun dansator şi îşi studiază propriul său dans popular, are avantajul de a fi înlăuntrul fenomenului şi deci stăpîn pe structura internă a dansului supus cercetării sale.

De mare importanţă este colaborarea cu dansatori populari foarte talentaţi. Aceştia sînt capabili să sesizeze raporturile care există între mişcări şi să descifreze care sînt aceste raporturi. În acest caz, coreologul formulînd o lege sau o regulă nu face decît să precizeze cu mijloace mai eficiente şi să definească cu ajutorul unei terminologii, ideia care există în mod mai mult sau mai puţin conştient în mintea subiectului dansator.

În dansul popular există exprimare spontană, datorită temperamentului şi afectului, realizată prin improvizaţii şi înfloriturl şi care ar corespunde în vorbire cu exprimarea spontan afectivă, pe care foarte rar o întrebuinţează vorbitorul cînd scrie. Există şi o exprimare de o logică mai strînsă, pe care vorbitorul o întrebuinţează în scris iar dansatorul cînd redă un dans bine cristalizat. Ambele aceste două moduri de exprimare sînt întrebuinţate după împrejurări, omul alegînd pe cea mai potrivită cu momentul dat.

Cercetătorul trebuie să privească cu atenţie aceste două forme de exprimare deoarece de consemnarea lor se leagă rezultatul analizei, al organizării materialului, al clasificării lui etc.

Există un fel de a gîndi coreologic, care se deosebeşte de cel lingvistic şi muzical. Deşi au categorii comune printre care categoria spaţială, temporală, totuşi gîndirea coreologică merge în privinţa aceasta pe drumuri proprii.

Noţiunile care definesc anumite elemente, entităţi sau unităţi, pot fi simple substantive indicînd existenţe ca de pildă : element, motiv, figură etc. Ele pot fi întrebuinţate însă şi pentru a arăta un proces sau o relaţie, ca de pildă : motiv final, cadenţă completă, celulă ritmico-plastică etc.

Coreologul este dator să se familiarizeze atît cu mecanismul de asociaţie cît şi cu cel al organizării dansului în mintea subiectului.

Ori de cîte ori cercetătorul găseşte, în cursul analizelor structurale pe care le face, grupe de mişcări ce nu se încadrează în mod logic în unităţi sau nu au nici o funcţie de legătură între unităţile de bază, el este dator să adîncească cercetarea pentru a vedea dacă unele grupe de mişcări nu sînt altceva decît elemente flotante. Subliniez acest lucru, deoarece, în urma contactului cu un material coregrafic vast, ne dăm seama că organizarea internă a oricărui dans popular bine închegat este un lucru atît de perfect încît orice element intrus şi neasimilat îi sparge unitatea organică şi în consecinţă, valoarea lui artistică.

Grupele de mişcări în care cercetătorul îşi împarte materialul său coregrafic după asemănări, contraste, corelaţii de conţinut, formale şi biomecanice sînt nenumărate fiindcă nenumărate sînt formele în care se prezintă ele în cadrul fenomenului viu. De aceea de fiecare dată şi la fiecare exemplu, analiza structurală ne va descoperi formule şi construcţii noi.

Pentru ca analiza structurală să fie valabilă, principalul este ca definiţiile termenilor stabiliţi să nu fie făcute pe baze tehniciste sau printr-o analogie mecanică cu muzica.

Pentru definirea noţiunilor ce ilustrează unităţi coregrafice trebuie să respectăm cu stricteţe şi în ordinea importanţei, anumite *principii de orientare* extrase din specificul dansului. Acestea sînt : 1) criteriul conţinutului de idei ; 2) principiul funcţionalităţii ; 3) principiul biomecanic ; 4) legătura dansului cu muzica şi versul popular. Ilustrez aplicarea acestor principii asupra unui exemplu şi anume, „motivul", care mi se pare unitatea cea mai dificilă de definit.

1. Din punct de vedere al conţinutului, motivul coregrafic este cea mai mică unitate organică a dansului în care plastica, ritmul şi dinamica mişcărilor sînt organizate într-o anumită configuraţie exprimînd o imagine coregrafică ce formează nucleul de bază din care se dezvoltă ideile şi sentimentele dansului.

2. În privința funcțiunii motivului, putem spune că el are rolul de a se uni cu alte motive, fie identice, fie diferite sau antagonice, fie chiar cu unele grupe de mișcări, pentru ca legate împreună după necesitatea de exprimare artistică, să formeze unități mai mari care vor putea exprima ideea fundamentală a dansului. Din punct de vedere al funcționalității, motivul nu este unitate coregrafică de sine stătătoare, deoarece luat în mod izolat de celelalte unități de care este legat în configurația fenomenului, el își pierde funcția.

3. Din punct de vedere biomecanic, al corpului în mișcare, motivul apare ca o construcție clar delimitată, în care elementele de mișcare stau în raporturi fixe între ele și sînt organizate după anumite legi specifice dansului. Delimitarea dimensională a unui motiv coregrafic este determinată de felul cum se desfășoară mișcările pentru a realiza un echilibru biomecanic al corpului și de repartizarea accentelor. Din punct de vedere biomecanic, motivul este o unitate independentă.

4. În legătura lui cu muzica, motivul coregrafic are corespondențe cu motivul muzical din punct de vedere al conținutului și al funcției sale. Totuși natura diferită a instrumentului de redare, respectiv corpul omenesc, face ca delimitarea dimensională a motivului coregrafic, de cele mai multe ori, să nu coincidă cu cel muzical, mai ales cînd acesta din urmă se bazează pe valori foarte mici care pot reda o imagine muzicală într-un timp foarte scurt (aproximativ în cadrul unei singure măsuri).

Țin să precizez că nu am formulat aici definiția motivului coregrafic, ci am căutat să arăt anumite caracteristici ale sale de care trebuie să ținem seama cînd facem analiza structurală.

Iată unele dintre problemele coreologiei actuale, care se cer a fi studiate cu temeinicie.

Dacă unele probleme similare și-au găsit o rezolvare, mai mult sau mai puțin satisfăcătoare, în cadrul muzicologiei, în domeniul coreologiei ele formează încă un material nou de cercetare urmînd să li se găsească o soluționare adecvată.

În acest scop, la conferința anuală a Consiliului Internațional de Muzică Populară care a avut loc în vara anului 1962 la Gotwaldov (Cehoslovacia) s-au pus bazele Comisiei de Dans C.I.M.P.

Cu această ocazie s-a constituit un colectiv de studiu compus din 7 cercetători coregrafi din diferite țări, care lucrează la stabilirea unei terminologii universale de dans popular. Primele discuții și confruntări ale rezultatelor lucrului vor avea loc la Budapesta în vara anului 1964 în cadrul conferinței anuale a C.I.M.P.-ului.

În calitate de coordonator și conducător al acestei lucrări am găsit că este util să arăt care sînt principiile ce socot că trebuie să stea la baza unui studiu în vederea creării unei terminologii de dans popular.

NOTE

Rudolf Steiner

S-a stins din viață basul Rudolf Steiner, membru fondator al Operei Române. Născut în București la 20 iulie 1887, a studiat la Conservatorul din Viena — clasa de canto a profesorului Gimsbacher. În cadrul unei trupe de operă din Hamburg, întreprinde un turneu în America latină interpretînd rolurile Ramfis (Aida), Collin (Boema), Don Basilio (Bărbierul din Sevilla), Mefisto (Faust) și altele.

La spectacolul inaugural din 1920 al Operei Române din Cluj, el interpretează rolul „Ramfis" din opera Aida, după care debutează pe scena Operei din București în rolul „Collin" din Boema (1921).

Pînă în anul 1938 cînd a fost pensionat, Rudolf Steiner a cîntat rolurile de bas din peste 30 de opere. Dintre acestea, 14 roluri au fost create de el pentru prima oară în țara noastră, de pildă : Varlaam (Boris Godunov), Remifio (Navareza), Bătrînul (Samson și Dalila), Micha (Mireasa vîndută), Asthby (Fata din Faar-West), Reimar (Tannhäuser), Tomasso (Tiefland) și altele.

Pe lîngă cariera lirică, Rudolf Steiner s-a afirmat ca unul dintre cei mai valoroși traducători de operă : Cavalerul rozelor (la premiera căreia, în anul 1929, a fost asistentul regizorului vienez A. Markovsky), Maeștrii cîntăreți din Nürnberg, Fidelio, Rusalka, Mireasa vîndută etc.

Rudolf Steiner a tradus de asemenea, în limba română, numeroase lieduri de Brahms, Richard Strauss, Mahler, Schumann ; din limba română în germană a tradus opera „Alexandru Lăpușneanu" de Al. Zirra.

CONSTANTIN CIRJAN

Centenarul liceului din Năsăud

S-au împlinit 100 de ani de existență a liceului din Năsăud, al patrulea liceu transilvănean înființat în secolul trecut, ai cărui elevi au fost și George Coșbuc și Liviu Rebreanu.

Activitatea desfășurată în această școală este menționată pentru prima dată în 1913, cu prilejul semicentenarului liceului (la care a participat și George Coșbuc), în *Monografia școlilor năsăudene* de Virgil Sotropa și Nicolae Drăganu. Cu prilejul sărbătoririi centenarului a fost scoasă în evidență rodnica și deosebita activitate desfășurată în cadrul liceului, fiind organizată o sesiune științifică a societății de istorie și filologie — filiala Cluj. În referatele prezentate cu această ocazie a fost subliniată și activitatea desfășurată de profesorii de muzică printre care se impun unele figuri de compozitori înaintași ca Iacob Mureșianu (— menționat în monografia amintită mai sus, a lui Virgil Sotropa și Nicolae Drăganu și Augustin Bena ulterior profesor la Conservatorul din Cluj. Profesorul Emil Ștefănuțiu (amintit de Gr. Pos-luşnicu în Istoria muzici la români), are meritul de a fi cules și prelucrat mai multe melodii populare din satele Năsăudului pe care le-a interpretat apoi cu ajutorul corului din Feldru al cărui dirijor a fost un timp mai îndelungat, iar Al. Ionescu-Butaș, pune pe muzică unele poezii de George Coșbuc și armonizează mai multe cîntece populare năsăudene.

IOSIF E. NAGHIU

OVID DRIMBA

Al şaselea festival republican al şcolilor de muzică

Festivalul republican, devenit o tradiţie în învăţămîntul artistic, a reprezentat o trecere în revistă a viitoarelor cadre ale culturii muzicale formate în cele 51 de şcoli de muzică.

Este incontestabil că festivalul al şaselea, ţinut în al XX-lea an al eliberării, este superior tuturor festivalurilor anterioare, şi este limpede că profesorii, încordaţi în efortul caracteristic tuturor sectoarelor de activitate, au ştiut să ridice munca lor la un nivel încă neatins în ţara noastră, şi, în unele cazuri, de o calitate excepţională.

Dar noi vedem în orice muncă a noastră, în primul rînd, o verificare. Aşa stînd lucrurile, ne întrebăm: oare constitui-vor cei 231 de elevi audiaţi — cei mai buni ai şcolilor elementare şi medii de muzică — acel detaşament de viitori artişti pe care ne străduim să-l realizăm? Oare dovedesc rezultatele festivalului că noi lucrăm, sub aspect organizatoric, de instruire, de educaţie artistică şi cetăţenească, întru totul conform cerinţelor etapei actuale şi a perspectivei de dezvoltare a muzicii în ţara noastră?

Am fi dorit să vedem în festival, desfăşurarea coloanei largi de elevi, unitară prin conţinutul muncii muzicale la această vîrstă şcolară.

Se ştie că învăţămîntul elementar şi mediu constituie etape de bază în formarea unei culturi muzicale. Pentru a ridica pe viitorii adevăraţi muzicieni, aceste etape de bază trebuie să fie solide, fără deficienţe, prin posibilitatea execuţiei instrumentale; trebuie să fie bogate, fără lacune, prin materia muzicală asimilată, — repertoriul. Etapele de bază în formarea culturii muzicale, învăţătura, nu sînt o cursă, o competiţie spre ceva; ele reprezintă un proces de lărgire şi adîncire a personalităţii umane, un proces din care nu poate fi omis ceea ce este necesar şi care trebuie dezvoltat şi consolidat cu cea mai mare grijă.

Talente? Da, multe; aceasta ne-a fost impresia. Citez cîteva nume pentru că nu pot fi amintiţi toţi: Sîrbu Magda, copil care se manifestă în chip organizat; Dumitrescu Ilinca, încîntătoare în spontaneitatea expresiei şi surprinzătoare prin acuitatea inteligenţei ei muzicale; Oprişan Maria, vigoare în comprehensiune muzicală şi traducerea ei pe instrument; surorile Rodica şi Carmen Doroftei, înţelegere adîncă şi căldură expresivă; Szász Tiberiu, un muzician şi pianist; Hîrsu Valentin care ne face să simţim încîntarea armoniei muzicii, Vasile Cornelia, posibilităţi violonistice; Gavrilă Angela, sensibilitate şi viaţă; Jienescu Ştefania, care a realizat frumuseţea marii muzici; F. Calomfirescu cu o remarcabilă capacitate de a crea imagini de o spontaneitate şi o coloraţie fermecătoare la pian, Petcu Ileana sigură în intuiţia mlădierii liniilor, Agostan Andrei, Dub Anatol şi alţii, mulţi, din cei premiaţi, din cei menţionaţi, şi din cei care n-au primit nici o distincţie şi aceasta nu pentru că muzica nu zace în ei, ci pentru că n-au ştiut s-o aducă la lumină, s-o realizeze.

Cadrele? Le avem pe cele ce ne trebue pentru a cuprinde munca de educare cu tot discernămîntul, profunzimea şi inteligenţa pe care o cere tratarea materiei vii?

Avem cadrul organizatoric în care să se exercite în condiţiunile cele mai sănătoase munca artistică? Nu ne-am întins peste puterile noastre, în loc să fi cuprins azi bine, cît putem, mîine mai bine şi apoi, foarte bine, ceea ce trebuie cuprins?

Repertoriul, cel cu atîtea capete. Oare cînd nu se va mai greşi în aplicarea lui sub multiplele-i aspecte? Atunci, cînd cadrele care-l hotărăsc vor fi educate în metoda de a gîndi corect, dialectic, cînd pregătirea va avea cît mai puţine lacune, cînd vanitatea, egoismul vor ceda aprecierii lucide a realităţii?

Problemele repertoriilor vor fi rezolvate atunci cînd se va înţelege că educarea viitorilor muzicieni se face cu scopul de a forma pe interpreţii conţinutului de idei şi sentimente ale muzicii. Aceasta desigur că va exclude latura exhibiţionistă a strălucirii exterioare pur instrumentale. Destul de rare, dar au fost cazuri cînd elevii cu aptitudini deosebite, care au depus o muncă asiduă, au cîntat piese de virtuozitate depăşite, desuete, care nu contribuie la înţelegerea mişcării muzicii în evoluţia ei. În alte cazuri au figurat pe program chiar piese nesemnificative (Kéler-Béla, Riess, Cîntece romîneşti anonime), care neexistînd artistic, nu puteau exista în festival. Alte ori repertoriul a constat din piese prea grele, peste posibilităţile de execuţie sau înţelegere a celor care le-au prezentat.

Repertoriul a fost prea puţin variat. Clasicii şi preclasicii au fost slab reprezentaţi; a predominat mai cu seamă la cei mici, o literatură romantică diluată. Chiar dacă didactica instrumentală a viorii şi a pianului s-au consolidat în acea epocă, azi ea ar putea fi cernută în programe.

Repertoriul romînesc a fost insuficient reprezentat. În acelaşi timp s-a constatat lipsa literaturii romîneşti pentru diferite trepte de dezvoltare, cît şi insuficienţa pieselor romîneşti pentru coarde, suflători şi formaţii de muzică de cameră. Sugerăm Uniunii compozitorilor stimularea creaţiei în acest sens, editarea lucrărilor în manuscris, retipărirea celor existente bune, şi elaborarea unor transcripţiuni pentru instrumentele lipsite de literatură didactică proprie.

Ansamblurile de muzică de cameră şi repertoriul lor au fost puţine. De asemeni, am fi dorit mai multe acompaniamente susţinute de elevi, lucru care dezvoltă muzicalitatea. Nu putem să nu arătăm — cu regret — lipsa din programele şcolare medii a cursului de acompaniament-corepetiţie-citire-patru mîini, admirabil instrument de educaţie muzicală.

Au lipsit din festival sau au fost puţin reprezentate harpa, viola, şi au fost puţine instrumente de suflat. Fără să fie nevoie ca la vîrsta şcolară ele să fie practicate cu virtuozitate, în contextul general al muzicii, prezenţa lor este indispensabilă.

În fine alături de repertoriu, stăpînindu-l şi orientîndu-l, măiestria pedagogului este problema cheie. Avem în numărul încă insuficient de cadre didactice, oameni, pedagogi foarte bine pregătiţi profesional, oameni care „ştiu", care au „o experienţă". Dar asta nu ajunge. Avem nevoie de mulţi profesori, pedagogi contemporani, artişti muzicieni bine pregătiţi, oameni educaţi în gîndirea modernă a înţelegerii relaţiilor dialectice ale manifestărilor artei, educaţiei şi vieţii, de oameni probi în activitatea lor, subtili şi fermi în acţiune, generoşi, devotaţi şi principiali. Trebuie asigurată măiestria, în educaţia artistică a viitorilor muzicieni.

Sub aspect organizatoric ar fi necesar ca festivalul să se desfăşoare în săli care corespund interesului pasionat al marelui public, ciclurile să fie even-

tual separate şi să se hotărască pe lîngă premii şi menţiuni şi o a treia modalitate de distincţiune.

Încheiem citînd din concluzia juriului festivalului sublinierea că festivalul trebuie considerat ca un prilej de verificare a nivelului culturii muzicale în instituţiile de învăţămînt elementar şi mediu, o manifestare de înaltă ţinută artistică şi nu un teren de exclusivă competiţie tehnică. Desigur că întîlnirea, peste doi ani, va constitui mai mult o încîntare decît o încercare, dacă cu toţii voim aceasta.

GEORGE MANOLIU

Concertele institutelor de învăţămînt superior

S-au făcut în presă aprecieri excelente pentru majoritatea manifestărilor din cadrul festivalului republican, fapt care a condus la concluzia că acesta a fost superior tuturor celorlalte, desfăşurate în anii trecuţi. Ne asociem acestei păreri, fiind de acord cu majoritatea argumentelor care au fost aduse în sprijinul ei. Reluînd această temă, am dori totuşi să ne oprim asupra unor aspecte esenţiale privind legătura dintre aceste festivaluri şi procesul de educaţie artistică.

Se cuvine să cercetăm în ce măsură problemele de învăţămînt se reflectă în aceste întîlniri sărbătoreşti, să cercetăm, de asemenea, capacitatea lor educativă; în sfîrşit, vom încerca să constatăm dacă festivalurile republicane n-au început să se desprindă şi să se depărteze de scopurile ce li s-au atribuit. Este util să reamintim că festivalurile republicane ale şcolilor şi institutelor de artă au fost iniţiate de Ministerul învăţămîntului, într-o etapă de creştere a reţelei şcolilor de artă şi de consolidare a legăturii organice între cele trei cicluri de învăţămînt artistic, în sistemul creat de reforma din 1948.

Primele festivaluri republicane au reflectat succesele acţiunilor de descoperire a talentelor din toată ţara, fiind primite cu entuziasm de marele public. Ele au fost adevărate manifestări entuziaste, întîlniri sărbătoreşti între copii şi tineri din diferite regiuni ale ţării. Cu timpul, prin creşterea reţelei şcolare şi a numărului de elemente valoroase, festivalul a început să capete aspecte noi. Spiritul de emulaţie s-a transformat în unele cazuri în ambiţii demăsurate, în rivalităţi cu nuanţe de vedetism. Programele, într-o anumită măsură, au reflectat greşeli de orientare în alegerea repertoriului, provenite din aceste întreceri ce urmăreau succesul cu orice preţ. Festivalul a devenit concurs, dar un concurs din care lipsesc elementele de bază: un repertoriu impus şi criterii egale de apreciere. Derogările de la programa analitică — justificate sau nu — au înlăturat posibilitatea de a sezisa legătura între cele trei cicluri şi iată încă o îndepărtare de la scopurile iniţiale ale festivalului.

Pregătirea unui festival transformat în concurs a constituit de asemenea un element străin de natura sărbătorii. Piesele grele care au trebuit să asigure succesul au fost îndelung studiate. Unele — mai ales acele prezentate de copii — au fost lucrate pe toată perioada de doi ani care separă ediţiile festivalului, luînd adesea aspecte de dresaj. Apare deci stagnarea procesului de învăţămînt, rezultat nedorit de iniţiatorii festivalurilor. Stagnarea este evidentă în cazul formaţiilor mari care întrunesc toate forţele unităţii de învăţămînt respective, pe intervale mari de timp şi minimalizînd alte activităţi din planul de învăţămînt. Este de dorit remedierea acestor deficienţe, găsindu-se soluţii apropiate de sensul festivalurilor care trebuie să rămînă expresia procesului de învăţămînt şi nu o frînă acceptată în numele unei acţiuni frumoase.

Aceste consideraţii generale expuse sumar (şi reluate din observarea critică a altor festivaluri) pot fi raportate sau deduse din urmărirea manifestărilor fiecărui ciclu. În acest festival a cărui desfăşurare a cuprins, pînă la refuz, 14 manifestări, în 6 zile, nu a fost posibilă urmărirea tuturor audiţiilor şi spectacolelor, fiindcă nu s-a putut evita paralelismul manifestărilor pe diferite cicluri. A dispărut aşadar şi posibilitatea observaţiei pe întreg arcul educaţiei artistice.

Vom încerca însă să cuprindem aspecte esenţiale ale manifestărilor institutelor de învăţămînt superior.

Cele trei conservatoare — Bucureşti, Cluj şi Iaşi — şi Institutele pedagogice de 3 ani (din Bucureşti, Cluj şi Timişoara) au prezentat: un concert simfonic, o seară de operă, două recitale de muzică de cameră şi patru recitale vocal-instrumentale, plus un concert de gală. Trecînd în revistă aceste manifestări, vom lega aprecierile noastre critice de problemele de învăţămînt — repertoriu, interpretare privite în lumina consideraţiilor generale şi a rezervelor amintite mai sus.

Festivalul a început printr-un concert simfonic susţinut de orchestra studenţilor Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti.

Avînd în vedere că manifestările acestui festival întîmpină cea de a 20-a aniversare a eliberării patriei noastre, cu izbînda învăţămîntului şi a creaţiei din anii puterii populare, putem afirma cu entuziasm reuşita acestui concert de deschidere alcătuit şi interpretat la nivelul cerut. Programul a cuprins în prima parte două valoroase creaţii originale: Concertul pentru orchestră de coarde de Ion Dumitrescu şi Poemul pentru violoncel şi orchestră de Florin Eftimescu iar în partea a doua, Simfonia în mi bemol major „Eroica" de Beethoven.

Programarea a două lucrări romîneşti cu probleme speciale de intonaţie şi ritmică a însemnat desigur un examen pentru această orchestră, care a ieşit atît de rar în public. Exigenţele lucrării lui Ion Dumitrescu, logica strînsă, expresia lapidară, concentrată a cvartetului, coloritul şi optimismul general al concertului au fost rezolvate cu succes. Un început puţin timid în afirmarea primei teme din „Allegro con brio" a făcut loc unei participări vii în dezvoltare. „Andante soave" a pus în valoare un sunet cald, mlădios. Rondo-ul final a fost realizat în spiritul indicaţiei autorului „sonore con entusiasmo". O caldă participare şi un avînt tineresc au servit aceste pagini, care cer prospeţime şi vioiciune.

Sunetul desinvolt al violoncelistului Teutch Götz din anul V a pus în valoare noblețea şi patosul elocvent al poemului lui Florin Eftimescu. Interpretarea ar fi cîştigat dacă dialogurile între solist şi unele instrumente din orchestră (lucrarea abundă în asemenea dialoguri care dau orchestrei un rol de prim plan) ar fi fost mai subliniate. De asemenea unele momente esenţiale au fost depăşite ca sonoritate, solistul fiind obligat să cînte deasupra nuanţei indicate de autor. Cu aceste mici rezerve, cele două lucrări s-au bucurat de o prezentare demnă de toată lauda, obţinînd un binemeritat succes.

Dificultăţile care stau în faţa realizării unei simfonii de Beethoven — şi mai ales a celei în mi bemol — duc adesea spre o executare conştiincioasă a partiturii, fără a conferi realizării rangul unei interpretări. Execuţia a fost foarte bună, cu menţiuni speciale pentru partida de corni şi pentru oboi. Realizarea a dovedit, pe lîngă o muncă deosebită, (în care dirijorul Paul Popescu a avut de învins desigur greutăţi) capacitatea instrumentiştilor care mîine vor intra în orchestrele profesioniste cu un aport valoros.

După acest program care a demonstrat o justă orientare, recitalele au dovedit că problema repertoriului rămîne deschisă discuţiei.

Predilecţia Conservatorului „Gheorghe Dima" din Cluj pentru lucrările contemporane a creat o linie unitară care, mărturisim, ne-a captivat. Dincolo de această preocupare care a asigurat o ţinută realizării întregului program, se ivesc totuşi întrebări. Lucrările contemporane pot pune în valoare realele posibilităţi ale interpreţilor? Fără îndoială că rafinamentele, subtilităţile de frazare, sînt preocupări superioare datorită cărora putem să discernem talentul sau inteligenţa muzicală. Socotim că talentatul violonist Hamza Iuliu n-a putut să-şi arate toate posibilităţile sale de violonist şi muzician în partea I-a a Sonatei de Debussy. Dacă ar fi cîntat Chausson sau Ravel, menţinîndu-se în linia programului, era în avantaj; de asemenea violonistul Reinfeld Ioan, care a interpretat partea I-a din Sonata a 2-a de Enescu şi care are pregătit repertoriul concursului Enescu, dar a apărut cu o lucrare de muzică de cameră.

Muzica romînească a fost prezentată de Conservatorul din Cluj cu lucrări substanţiale şi excelent interpretate. Ne referim la Poemul sonată pentru clarinet şi pian de Cornel Ţăranu (interpretat de Cristea Mihai şi Gabriela Tereanu) şi la Variaţiunile pe o temă bizantină din sec. XIII-lea de Paul Constantinescu (interpretate de violoncelistul Scheseer şi pianistul Mokos Imre). Se cuvine subliniat faptul că soliştii vocali au avut ca temă Mozart, cu toate riscurile pe care le implică această muzică. Dintre ei s-a desprins baritonul Serbac Dan din anul IV, printr-o mare mobilitate şi vioiciune de expresie.

O excelentă tehnică au dovedit Chioreanu Lucia (harpă) şi Rosenfeld Petru (pian).

Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti a prezentat un program axat pe afirmarea posibilităţilor solistice. Programul a fost prea lung şi nu şi-a atins scopul în toată desfăşurarea variată de instrumente şi piese. Remarcăm pe flautistul Vasinca Voicu, contrabasistul Tomasz Ştefan, pe violoncelistii Czuczu Erwin şi Merckler Robert, violista Nica Emilia şi violoniştii Stoianovici Tiberiu şi Chirilă Vasile. Harpista Török Margareta şi oboistul Betea Lazăr excelenţi instrumentişti nu şi-au putut desfăşura decît posibilităţi de culoare şi rafinament în schiţele şi suita de Carmen Petra. Crilovici Marina se afirmă ca un talent de mare viitor. Interpretările au fost valoroase, arătînd şi preocupările de virtuozitate care trebuie să fie prezente alături de cele de muzică în acest ciclu de desăvîrşire a personalităţii artistice.

Conservatorul din Iaşi a dovedit — numai după cîţiva ani de funcţionare — o muncă susţinută, de calitate, cu unele afirmări ce trebuie subliniate (Mica Ioan clarinetist, Viorica Cortez Guguianu mezzosoprană, Diamant Duma Steluţa, pianistă). Violonistul Eftimie Căuneac are frumoase posibilităţi. Peta Octavian obiectiv şi indiferent în fuga de Bach, are o tehnică remarcabilă în Paganini căruia i-ar mai trebui însă şi strălucirea respectivă. Formaţiile de cameră, deşi neconvingătoare, atestă un început. Înaintea problemelor de interpretare se pun acelea ale unei intonaţii juste.

Institutele pedagogice de 3 ani din Cluj, Bucureşti şi Timişoara ne-au prezentat un foarte lung program susţinut de studenţi ai Facultăţilor de Muzică din aceste institute. Ţinînd seama de faptul că instrumentele şi canto sînt specialităţi auxiliare în formarea profesorilor de muzică, producţiile acestor studenţi nu pot fi apreciate după criteriile obişnuite la nivelul etapei superioare de învăţămînt special. Se cuvine însă să subliniem cu căldură preocupările de afirmare, de interpretare chiar, care ne duc spre unul dintre cele mai importante obiective ale acestor institute: crearea unor profesori de muzică, *muzicieni*, care să fie în acelaşi timp propagandişti, susţinători ai gustului pentru muzică în masele largi.

Recitalele de muzică de cameră ale conservatoarelor din Bucureşti şi Cluj au fost remarcate drept cele mai reuşite manifestări ale acestui Festival. Atît programele cît şi interpretarea arată progresele imense făcute în această direcţie. Dacă în Conservatoare există asemenea preocupări şi realizări nu vom aştepta prea mult să constatăm izbînzile acestui gen de muzică în faţa publicului, în viaţa noastră muzicală. Prestigiul unei mişcări artistice nu poate fi asigurat fără prezenţa celei mai adevărate şi mai nobile forme de organizare muzicală care este muzica de cameră.

Subliniem cu căldură programul prezentat de Conservatorul din Cluj în colaborare cu cel din Bucureşti. Aceleaşi aprecieri de admiraţie ansamblurilor clujene, pentru pasiunea cu care au lucrat şi finisat lucrările prezentate. Ar trebui citat întreg programul. Se desprind totuşi Trio-ul de Şostakovici şi Cvartetul de Hurnik, cu prestigiul unor realizări de înalt nivel. Am încerca totuşi să convingem pe aceşti valoroşi muzicieni, profesori şi studenţi, că memorarea şi cîntatul fără note este o virtuozitate inutilă în cazul muzicii de cameră. Caracterul de performanţă nu este propriu acestui gen şi credem că forţa de adîncire şi de comunicare suferă. În acelaşi program, Conservatorul din Bucureşti a avut o izbutire deosebită cu Cvartetul de coarde de Şostakovici care a întrunit calităţi de interpretare superioară. Se mai cuvin subliniate Sextetul de Martinu, Cvintetul de Hindemith, Trio de Bughici şi liedurile de Paul Constantinescu şi Pascal Bentoiu.

Recitalul de muzică de cameră prezentat de Conservatorul din Bucureşti în Sala mică a Palatului R.P.R. a fost un prilej de muzică bună şi de interpretare. În prima parte, Corul de cameră condus de Marin Constantin a interpretat opt madrigale cu o mare subtilitate şi înţelegere a stilului. Formaţia se afirmă ca o forţă demonstrînd frumoase posibilităţi de viitor. După partea I-a din Septetul de Beethoven (care în ciuda unor lipsuri de ansamblu poate îndreptăţi menţionarea unor perspective), Orchestra de cameră a Conservatorului a prezentat un Divertisment de Mozart, în stil, cu multă prospeţime. Vibrato-ul la instrumentele de suflat, îndeosebi în această muzică, deranjează. În Partea a II-a, spiritualul Cvintet de Miniaturi de Alfred Mendelsohn, Sonata de Bartók pentru două piane şi percuţie ca şi Octetul de Stravinski (ultimele dirijate de Dumitru Pop) ne-au oferit interpretări pline de umor, condiţionate bineînţeles de o tehnică excelentă şi de înţelegerea acestei muzici.

Seara de operă ne-a înfăţişat realizări bune, cu vizibile preocupări de regie, în care s-a căutat o linie unitară în expresie. Retinem *„La-serva padrona" de Pergolesi* interpretată de studenţi ai anului III şi actul ultim din opera *Alexandru Lăpuşneanu de Al. Zirra* realizat de studenţi ai anului V.

Spectacolul de gală n-a fost alcătuit numai din piese interpretate de studenţi, ci s-au programat (în prima parte) şi elevi ai scolilor de muzică, care apăruseră deja în concertul de gală al scolilor cu o zi înainte. Linia programului a fost coborîtă la genul concertului de estradă. Am asistat astfel la o succesiune inadmisibilă, de felul acesta: Haydn (oboi), Elinescu (xilofon), Hurnik (cvartet de suflători) şi Dumitru Stancu (cor). Pe lîngă aceasta, cronometrajul fiind redus, n-au apărut în gală cîţiva studenţi reprezentativi. Toate interpretările au fost inferioare celor prezentate în timpul săptămînii, probabil mai mult din cauza oboselii decît a unei emoţii de gală. A făcut excepţie Corul de cameră al Conservatorului din Bucureşti, care merită să fie menţionat pentru a doua oară.

În general se poate aprecia creşterea calitativă a manifestărilor din acest festival, străduinţele studenţilor şi a cadrelor didactice de a ridica nivelul interpretărilor, precum şi grija conducerilor unităţilor de învăţămînt pentru buna organizare a concertelor.

Ca probleme de conținut, rămîn în atenția profesorilor, a consiliilor de facultate și a consiliilor științifice, orientarea repertoriului legată de o armonioasă și complexă realizare a personalității artistice, precum și problema interpretării despre care se vorbește și se scrie atît de puțin, dar se critică atît de ușor. Școala trebuie să-și spună întîi punctul său de vedere, care să se reflecte în realizări determinînd anumite poziții, în scopul de a înlătura criteriile neștiințifice și neartistice.

Clasa de operă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Studenții Conservatorului „Ciprian Porumbescu" au prezentat un spectacol cu opera *La serva padrona* și fragmente din operele *Nunta lui Figaro* (actul II), *Alexandru Lăpușneanu* (actul III) și *Paiațe* (actul II).

Sînt de remarcat entuziasmul, seriozitatea și disciplina tinerilor interpreți; spectacolul, cuprinzînd opere de Pergolesi, Mozart, Al. Zirra și Leoncavallo, a căpătat unitate printr-o interpretare care a reușit să se mențină în permanență la un nivel demn de niște viitori reprezentanți ai artei lirice românești. Ne exprimăm însă părerea de rău că orchestra de studio, compusă din instrumentiști angajați ai conservatorului, nu s-a ridicat decît rareori la nivelul soliștilor, lucru remarcat de altfel și la alte producții. Punerea la punct a deficiențelor orchestrei rămîne mai departe o problemă care se cere grabnic rezolvată.

Opera *La serva padrona* a fost cîntată în limba italiană. Succesul obținut de Mihai Panghe, în rolul lui Uberto, și Cornelia Angelescu, în Serpina, reprezintă încununarea unei munci rodnice și exigente la repetiții. Modul în care cei doi interpreți au rezolvat dificultățile ivite prin susținerea unui spectacol întreg în altă limbă decît romîna ne face să sugerăm ca experiența făcută cu opera lui Pergolesi să fie continuată și cu alte opere, aceasta contribuind la dezvoltarea artistică a tinerilor noștri cîntăreți. Am apreciat regia (Eugen Gropșanu) care a urmărit în mod just dinamizarea spectacolului prin momente de pantomimă în care Mihai Pascali (Vespone) a arătat mult talent.

Spectacolul a continuat cu actul II din *Nunta lui Figaro* în interpretarea studenților anului IV, îndrumați de regizorul Hero Lupescu. Realizarea soliștilor a fost umbrită de acompaniamentul orchestral care a făcut ca acest fragment să fie mai puțin izbutit decît celelalte. Am remarcat jocul bun al Elenei Brănișteru, în Suzana, și echilibrul ansamblului în finalul actului.

Din partea a doua a spectacolului, susținută de studenții anului V în regia prof. Panait Victor Cottescu, se cuvine să amintim monologul lui Alexandru și corul călugărilor din opera *Alexandru Lăpușneanu* (actul III) și duetul Colombina-Canio din actul II al operei *Paiațe*.

Dintre interpreții care s-au impus, atît din punct de vedere tehnic cît și interpretativ-emoțional, citățm pe Mihai Panghe (clasa prof. G. Ștefănescu-Goangă), o voce generoasă de bas, cu posibilități în registrul grav și perspective de dezvoltare în acut, pe Elena Brănișteru (clasa prof. Arta Florescu), care s-a remarcat prin tehnică și sensibilitate și un joc plin de naturaleță, M. Urdăreanu (clasa prof. G. Ștefănescu-Goangă) bariton dramatic, cîntăreț cu frumoase perspective dacă va rezolva unele dificultăți pe care le are în registrul acut. Studentul cubanez Ramon Chavez (clasa prof. G. Ștefănescu-Goangă) este, la rîndul său, un tenor liric-spinto cu remarcabile calități.

Să amintim că, în cartea de vizită a unui actor, punctualitatea stă pe același plan cu celelalte însușiri; este păcat ca întîrzierea de o jumătate de oră față de ora de pe afiș să umbrească o realizare cu care studenții și profesorii claselor de canto și operă se pot mîndri.

V. POPESCU-DEVESELU

Muzică de cameră

Socotit chiar numai sub aspectul programului care i-a stat la bază, concertul a constituit o manifestare interesantă. Axat pe o perioadă lungă a evoluției muzicii, el a putut prezenta publicului lucrări preclasice, clasice și moderne.

Corului de cameră al studenților, sub conducerea dirijorului Stelian Olariu, i-a revenit misiunea de a tălmăci frumoasele opere ale maeștrilor preclasici. Bine pus la punct, acesta ne-a încîntat prin interpretare adecvat realizată, cu atît mai mult cu cît în componența corului intră în majoritate studenți din anii mici de studii. De aceea poate și unele decalaje ce s-au produs la începutul pieselor. „I vaghi fiori" de Palestrina și „Fetițele toate dragi îmi sînt" de Lasso. De asemenea credem că trebuie insistat în egală măsură pentru obținerea omogenizării vocilor și în forte așa cum au sunat în frumoasele piano și pianissimo realizate cu pricepere. Această formație, care se află la începutul activității sale, ne îndreptățește să credem că prin munca serioasă de care a dat dovadă în pregătirea programului, va reuși să se dezvolte pe măsura posibilităților ei și să ofere publicului auditor concerte tot atît de frumoase și în afara festivalului.

Septetul de Beethoven ne-a prilejuit contactul cu alt aspect al activității studenților conservatorului din București. Deși bine realizat tehnic, ar fi fost de dorit o mai mare finețe în execuție, o șlefuire mai atentă a frazelor și o mai mare sudură în dialogurile dintre instrumente. Probabil că acest lucru se datorește și tinereții executanților, toți studenți în anul II. Pe măsură ce ei vor stăpîni mai profund instrumentele, se vor putea concentra în egală măsură atît asupra părții tehnice cît și asupra celei interpretative.

Orchestra de cameră a studenților sub conducerea dirijorului Ludovic Bacs ne-a oferit Divertismentul nr. 11 în re major de Mozart într-o interpretare plină de elan și prospețime. Era de dorit ca în unele cazuri orchestra să sune mai puțin gros, printr-o dozare mai judicioasă a planurilor sonore. La acest lucru a dus și abuzul de forte și fortissimo, care a predominat în execuție în dauna delicatelor nuanțe de piano și pianissimo.

Partea a doua a programului a fost dedicată muzicii contemporane. Cele cinci miniaturi pentru cvintet de suflători de Alfred Mendelsohn au fost interpretate cu rafinament și precizie tehnică, cu atît mai mult cu cît aceste piese pun serioase probleme instrumentiștilor. Ei le-au rezolvat cu destulă ușurință, poate datorită faptului că aceste piese plac unele prin lirismul lor iar altele prin umorul de bună calitate. S-au remarcat în special studenții Iliuț Maria (anul III oboi) și Machata Siegfried (anul III corn) prin sunetul clar și expresivitate.

Așteptate cu interes, „Sonata pentru două piane și instrumente de percuție" de Bartók și Octetul pentru instrumente de suflat de Stravinski (prezentat în premieră pe țară) au satisfăcut din plin dorința publicului. Sub conducerea profesorului Dumitru Pop, cele două colective au realizat interpretările la un înalt nivel artistic. Mai multă grijă

în manevrarea instrumentelor de percuție în introducerea Sonatei de Bartók, ar fi fost necesară căci orice sunet creat în plus, prin lovirea tobelor din neatenție, a reprezentat un aport negativ față de partitură. De asemeni s-ar fi putut realiza o sincronizare perfectă a suflătorilor de alamă în acompaniamentul punctat din octetul de Stravinski.

Concertul a constituit un succes datorit seriozității cu care a fost pregătit, dovedind munca de calitate ce se duce în Conservatorul „Ciprian Porumbescu". El a scos în evidență o serie de elemente talentate care printr-o pregătire atentă pot deveni cadre de nădejde ale artei noastre interpretative.

V. MEREUȚĂ

★

Audierea, în cadrul aceluiași recital, a studenților conservatoarelor din București și Cluj, duce, în mod involuntar, la aprecieri comparative; acest punct de plecare ar fi însă pedant și forțat, deoarece, atît în alcătuirea programelor cît și în alegerea formațiilor, criteriile au fost diferite.

Prezentînd lucrări de Debussy, Ravel, Stravinski, Șostakovici, Ilia Hunik și Cornel Țăranu, studenții Conservatorului din Cluj au demonstrat preocuparea lor pentru formarea unui repertoriu cît mai modern.

În majoritatea lor aflați în ultimii ani de conservator, interpreții au dat dovada unei serioase pregătiri profesionale și a unui deosebit „spirit de echipă", ceea ce denotă maturitate, dar mai cu seamă o consecventă practică în domeniul muzicii de cameră. În general, prin felul cum au interpretat, s-a simțit pasiune și plăcere de a face muzică.

Partea I din Trio de Ravel, interpretată de Hamza I. (anul V vioară), Scheeser R. (anul V violoncel) și Karacsonyi F. (anul V pian) a fost redată cu multă suplețe și poezie, la care suflul generos al viorii, tonul interiorizat al violoncelului si rafinamentul jocului pianistic s-au împletit în chip armonios. În cele două lieduri de Debussy (Le jet d'eau și Romance), Kriza Agneta (anul V canto) a dovedit o remarcabilă calitate a vocii și muzicalitate. În special primul lied a fost tălmăcit cu multă subtilitate și finețe. Nu același lucru îl putem spune despre acompaniamentul pianistic (Ronai Ștefan), cîntat oarecum exterior și școlărește. Reinfeld I. (anul II vioară), Herbert Ilse (anul V violoncel) și Paraday Gy. (anul V pian) au prezentat partea IV din Trio de Șostakovici. S-a remarcat în deosebi Paraday Gy., care a susținut cu deosebită vigoare și temperament dificila partitură a pianului. Corzile ni s-au părut puțin timide; impulsul pe care-l creează muzica trebuia subliniat cu mai multă strălucire. Este de apreciat însă buna stăpînire a tehnicii instrumentale și sobrietatea interpretativă.

Lăudabila inițiativă a celor patru studenți: Orlovschi G. (anul III canto), Laszlo Gh. (anul V clarinet), Cristea M. (anul V clarinet) și Tolea S. (anul V clarinet) de a prezenta cele Patru cîntece pentru voce și clarinete de Stravinski și-a găsit recompensa într-o izbutită realizare artistică, apreciată călduros de ascultători. Soliștii au executat omogen pasagiile dificile, transmițînd cu expresivitate caracterul straniu al melopeelor și cu savoare momentele de humor. Vocea plină și bine pozată a solistei s-a armonizat perfect cu timbrul celor trei clarinete.

Vocea Angelei Nemeș (anul IV canto) s-a pretat bine liedurilor — pe versuri de Labiș — de Cornel Țăranu, lieduri ce fac parte din ciclul său „Cîntece de dor". Profunzimea muzicii și a versurilor a fost relevată printr-o interpretare interiorizată și inteligentă.

Cu cele cinci părți (I. II. IV, V și VI) din „Esercizi" pentru cvartet de suflători a lui Ilia Hunik s-a încheiat partea întîi a recitalului, susținută de studenții Conservatorului din Cluj. La flaut — Nagy Ștefan (anul III), la oboi — Szoverdi M. (anul III), la clarinet — Varga M. (anul III), la fagot Farkas Cs. (anul V). Remarcabilă această formație, prin coeziunea și echilibrul sonor pe care au reușit să-l creeze. Scriitura lucrării le-a oferit interpreților posibilitatea să participe în egală măsură, fiecare dintre ei demonstrînd cunoaștere a tehnicii și un deosebit simț al formei. Expansivi, plini de temperament, virtuozi chiar prin abilitatea execuției, cei patru tineri interpreți alcătuiesc o formație de cameră de un înalt nivel artistic.

Partea a doua a recitalului a fost susținută de studenții Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.

Evident, alcătuirea programului denotă, încă o dată, preocuparea de la catedrele de muzică de cameră pentru formarea și stimularea tinerilor studenți interpreți. Din cei 32 de participanți, 25 sînt în primii ani de studii ai Conservatorului, în majoritatea lor de la clasele de instrumente cu coarde. Era și firesc în felul acesta ca, pe măsura posibilităților fiecărei formații, programul să cuprindă lucrări de diferite grade de dificultate interpretativă și tehnică.

Din Cvintetul pentru clarinet și coarde de Mozart, am ascultat partea I, în execuția lui Mitrea Vasile (clarinet, anul II), Basta Victoria (vioară, anul II), Ichimescu Radu (vioară, anul II), Frangopol Mariana (violă, anul II) și Faur Cornel (violoncel, anul II). Căldura și prospețimea cu care au cîntat dovedesc multă sensibilitate și o participare afectivă. Mai puțin a reușit — din felul în care au „romantizat" unele pasaje (în special tema II) — cunoașterea stilului mozartian. Se cere o mai atentă supraveghiere la intonație și la respectarea tempoului.

Divertismentul pentru trio de Dittersdorf și-a găsit justificarea în program — și aici este de apreciat intenția de stimulare a unui cît mai mare număr de studenți — doar pentru că formația cuprinde *contrabas*, vioară și violoncel. Boholțea Victor (anul III), Detrino Ion (anul III) și Garjarian Aida (anul III) au executat însă insuficient din punct de vedere artistic și tehnic o piesă care, prin caracterul ei didactic, trebuia servită de o mai îngrijită interpretare (chiar în anul III).

Din Cvintetul pentru instrumente de suflat de J. Ibert am ascultat trei părți cu următoarea formație: Fanu Călin — flaut (anul V), Plotzky Petre — oboi (anul V), Muscă Koloman — clarinet (anul V), Tănăsilă Mihai — fagot (anul IV) și Lipoczy Nic. — corn (anul V). Interpreții au cîntat cu însuflețire și au redat cu plasticitate ritmica expresivă a muzicii, evidențiind totodată atmosfera bucolică a lucrării și caracterul său popular. La un nivel artistic superior s-au prezentat Drossu Gh. (vioară, anul II), Schuller Martin (violoncel, anul II) și Ricci Eduardo (pian, anul II), interpretînd părțile II și III din Divertismentul pentru trio de Dumitru Bughici. Siguranță, omogenitate, temperament, intuirea sensurilor intime ale compoziției sînt doar cîteva din aprecierile pozitive pe care le facem. Pianistului i se cere însă o mai rezervată afirmare solistică, pentru a nu se înstrăina de maniera interpretativă a celorlalți doi instrumentiști.

În Cvintetul pentru instrumente de suflat de Paul Hindemith, din care am audiat părțile I, III și V, am avut prilejul să constatăm temeinica pregătire a interpreților: Mogoș Ioana — flaut (anul V), Szekelly Szabo — oboi (anul I), Abrudan Ion — clarinet (anul V), Alexandrescu Val. — fagot (anul III), Gesswein Erwin — corn (anul II); mai întîi înțelegerea față de conținutul lucrării și a nuanțe-

lor expresive i-a călăuzit în adaptarea unei tehnici proprii muzicii moderne. Partea a III-a a fost redată cu calm interior şi adîncime, iar finalul — dificil ritmic — cu strălucire şi vigoare.

Cele două lieduri — *Închinare* de Paul Constantinescu şi *Veselie* de Pascal Bentoiu — şi-au găsit în tînărul Teodorescu Ştefan (canto, anul II) un interpret talentat, dotat cu o voce caldă şi plăcut timbrată.

O deosebită impresie ne-a făcut cvartetul alcătuit din Stoianovici Tiberiu (vioară, anul II), Cristea Horia (vioară, anul I), Nica Emilia (violă, anul II) şi Niculescu Aurel (violoncel, anul II) care, în Cvartetul în do minor de Sostakovici (părţile III şi IV), au redat cu autenticitate conţinutul lucrării. Bine echilibrată, această formaţie a dovedit maturitate şi siguranţă. Cuvinte de bună apreciere avem şi pentru felul în care s-a interpretat Bagatela de I. Scărlătescu, deşi în desfăşurarea programului prezentat de studenţii din Bucureşti, această piesă a fost deservită prin plasarea ei între creaţii de o factură modernă.

Recitalul s-a încheiat cu trei părţi din Sextetul pentru pian şi instrumente de suflat de Bohuslav Martinu. Interpreţi: Tipei Sever — pian (anul II), Vasinca Voicu — flaut (anul II), Ionescu Martin — oboi (anul I), Ciortan Ion — clarinet (anul II), Sandu Maria — fagot (anul II) şi Gheorghiu Constantin — fagot (anul II). Este un ansamblu omogen, cu o tehnică instrumentală deosebită (ţinînd seama şi de anul de studii) şi o sensibilă atenţie faţă de fiecare partidă. Tipei Sever a ştiut să imprime un impuls general energic, nuanţînd cu dexteritate cromatica vie a lucrării.

Recitalul Conservatoarelor din Cluj şi Bucureşti, relevînd valoarea artistică a tinerilor interpreţi, a demonstrat îndrumarea aleasă de care aceştia se bucură în cadrul claselor de instrumente şi muzică de cameră a respectivelor institute muzicale.

F. D.

★

Studenţii Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti au susţinut, între altele, un recital instrumental-vocal. Interpreţii au demonstrat, pe lîngă elanul şi dăruirea caracteristică vîrstei, calităţi muzicale deosebite care merită a fi menţionate. În ceea ce priveşte pregătirea şi posibilităţile lor, tinerii s-au diferenţiat. În prima parte a programului am remarcat pe Thomas Ştefan (anul I contrabas) care în Concertul în la minor de Vivaldi a reuşit să cînte la acest instrument cu multă suplete şi sensibilitate. Baranga Denise şi Hîrsu Vladimir (anul I vioară) au realizat în Adagio pentru două viori şi pian de Alfred Alessandrescu şi Navara de Sarasate o execuţie care a scos în evidenţă calităţile lor de ansamblu. Nu au putut depăşi însă o execuţie de debut care ne desvăluie necesitatea unei perioade de studiu pentru a se maturiza. Duo de trompetă care a deschis recitalul, interpretat de Buschinger Edmond şi Albrich Rolf (anul III) s-au situat la nivelul unei execuţii oarecum şcolăreşti în sonata în mi bemol major de Tartini însă de îngrijită calitate care denotă seriozitatea şi atenţia cu care s-au pregătit. Un ton catifelat şi cald, un timbru expresiv sînt calităţi pe care le-a evidenţiat Vasinca Voicu (anul II flaut) în interpretarea pieselor de Chaminade şi V. Jianu. Se simte o experienţă bogată şi siguranţă în stăpînirea instrumentului. Moldovanu Vasile interpretînd liedul „Îndureratul" de George Enescu şi o arie din Rigoletto de Verdi a dat dovada unor certe calităţi vocale, dar — poate şi din cauza emoţiei, emisia vocală nu a fost lipsită de impreciziuni şi stridenţe pe care o mai bună stăpînire de sine şi un studiu mai atent le vor putea îndepărta.

În partea a doua a programului s-a făcut remarcată Nica Emilia (anul II violă) printr-o execuţie matură, un ton cald şi o frazare nuanţată în Sonata Arpegione de Schubert. În Suita pentru harpă de Petra Carmen, Török Margareta (anul V) a dovedit înţelegere pentru factura lucrării realizînd pentru fiecare parte a Suitei atmosfera proprie ei. În mînuirea dificilului instrument, cornul, Machata Siegfried (anul III) a demonstrat însuşiri tehnice dublate de sensibilitate, fantezie şi spirit în execuţia Vilanelei de Paul Dukas. Stoianovici Tiberiu (anul II vioară) a interpretat piese deosebite ca stil şi gen redîndu-le cu înţelegere, găsind pentru fiecare tonul şi atmosfera potrivită. În mod cu totul deosebit s-a prezentat studenta Marina Crilovici (anul II canto) care a demonstrat excepţionale însuşiri vocale, o participare plină de sentiment în interpretare şi o judicioasă înţelegere a pieselor cîntate. Aria Leonorei din Forţa destinului de Verdi, ne-a dovedit că Marina Crilovici este pătrunsă de acea forţă subtilă pe care o dă talentul îmbinat cu o gîndire logică şi profundă. Dacă privim numai pe violonişti, care au fost şi cei mai numeroşi, observăm că în repertoriul lor predomină creaţia compozitorilor preclasici. Ceilalţi interpreţi au ales cu precădere muzică de compozitori romîni şi în general moderni. Pe unii dintre studenţi piesele alese i-au depăşit ca posibilităţi tehnice.

Poate că era binevenit ca programul să menţioneze şi profesorul care călăuzeşte formarea tinerilor interpreţi.

Este îmbucurător faptul că în acest recital s-a acordat o atenţie deosebită pieselor de compozitori romîni contemporani, George Enescu, Alfred Alessandrescu, Sigismund Toduţă, Mircea Chiriac, Vasile Jianu, Carmen Petra care contribuie prin variatul lor conţinut la îmbogăţirea mijloacelor de expresie şi de tehnică ale interpreţilor.

I. O.

★

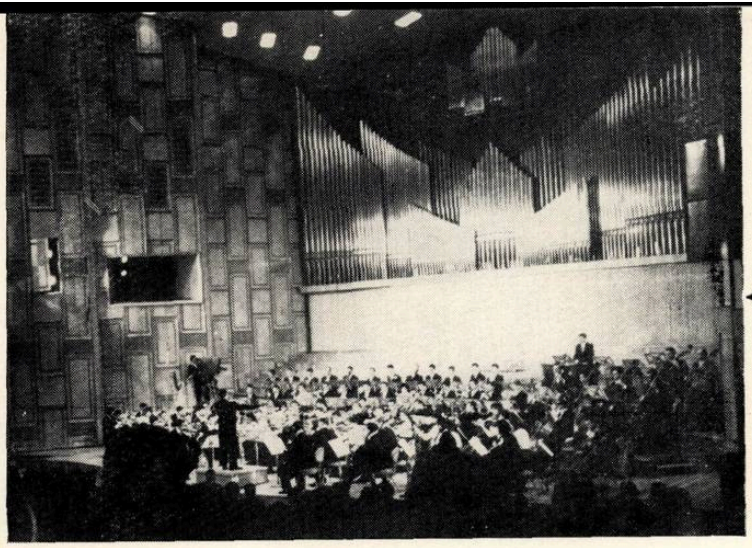
Conservatorul din Iaşi a prezentat studenţi, în majoritate de la secţia de canto. Se prezumă că instituţia acordă o atenţie deosebită formării viitoarelor cadre ale operei locale — ceea ce este foarte indicat. În general, nivelul a fost satisfăcător, fiind relevabilă în primul rînd mezzo-soprana Viorica Cortez Guguianu (anul IV) a cărei voce are o frumoasă culoare şi o intensitate deosebită. Cîntul său este pătruns totodată de sentimentul celor ce interpretează şi, în registrul grav, a dovedit (în aria din „Samson şi Dalila") o forţă dramatică remarcabilă. Alături de aceste însuşiri este de subliniat dicţiunea sa foarte clară. Tînăra cîntăreaţă a apărut tot atît de bună interpretă şi a lied-ului enescian („Tu m-ai uitat").

Voce justă, egală, cu posibilităţi de dezvoltare — judecînd în raport cu audiţia de la penultimul Festival republican — a vădit şi Marina Stoia (anul IV) într-o arie din opera „Mitrana" de Francesco Rossi. Ecaterina Zărnescu (anul IV) a cîntat cavatina din „Bărbierul din Sevilla" cu o voce foarte puternică în acut, cu ţinute ce nu flanşează şi vocalizări scînteietoare.

E necesar să-şi domine însă acel vibrato, uneori exagerat, concentrîndu-şi totodată atenţia asupra dicţiunii, deseori, ininteligibilă.

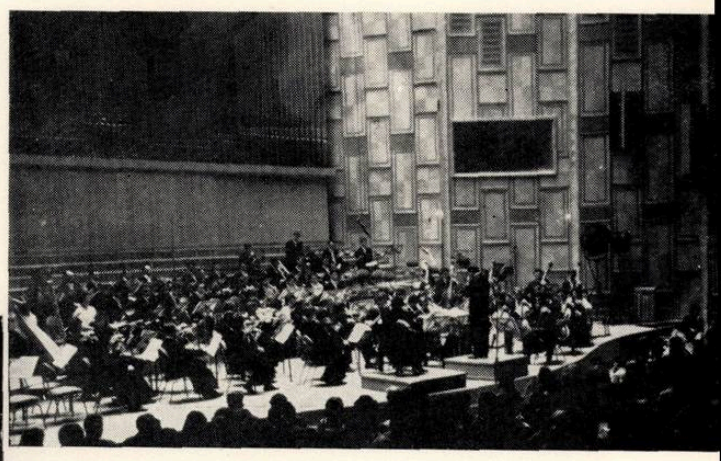
Elena Grecu (anul III) a interpretat *Cîntec* de Doru Popovici cu multă sensibilitate, cu pătrundere. De asemeni aria din „Pescuitorii de perle" (Bizet). O constantă supraveghere a intonaţiei — uneori nesigură, deficitară — este de rigoare.

În lied-ul *Über Nacht* de Hugo Wolf şi în aria din „Nunta lui Figaro" (Mozart), Visarion Huţu (anul III) s-a făcut remarcat îndeosebi prin dicţiunea sa limpede. S-ar cere însă adîncirea muzicii



← Orchestra Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.

Orchestra Școlii de muzică din Craiova →



↑ Dirijorul Paul Popescu la pupitrul orchestrei simfonice a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", cu ocazia Festivalului Republican.

Corurile reunite ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu" și Institutului Medico-farmaceutic, dirijate de Grigore Iosub, în cadrul Festivalului studenților artiști amatori ↓

Aspecte din recitalul de balet susținut de Școlile de coregrafie din Cluj și București în timpul desfășurării Festivalului Republican.

Echipă studențească de dansuri populare.

pe care o cînta, o interpretare în care să se facă simţită acea căldură care să ajungă pînă la ascultători. Deocamdată...

O voce clară, puternică a învederat soprana Svetlana Pipernea (anul IV). În grav a apărut însă detimbrată iar forţînd în acut a ajuns la stridenţe nedorite.

Deosebit de dotat s-a dovedit flautistul Cornel Vieru (anul IV) care a executat *Scherzo* de Prokofiev cu virtuozitate şi spirit. El a redat pasajele cromatice cu precizie şi gingăşie, volutele capricioasei şi plăcutei melodii cu graţie şi dezinvoltură.

Interpretarea Rapsodiei pentru clarinet şi orchestră de Debussy, de către Ioan Mica (anul IV) a reprezentat unul din punctele cele mai pozitive ale recitalului studenţilor ieşeni. Acest instrument atît de preţuit de Mozart şi Weber şi care se pretează la interpretări „romantice" a fost ţinut în mare stimă şi de Debussy. Compozitorul socotea Rapsodia sa drept „una din piesele cele mai amabile" din cîte a scris. Alături de elemente de virtuozitate ale lucrării, redate ireproşabil, cu un ton pur, cu căldură şi distincţie, solistul a reliefat linia melodică nobilă, redînd vocalizele cu uşurinţă şi gingăşie, reuşind ca împreună cu pianista Elise Popovici, să exprime pe de-a-ntregul farmecul acestei lucrări de profund conţinut poetic. De la celelalte instrumente sînt de citat Diamant Duma Steluţa (anul IV) pentru tehnica şlefuită şi chipul aprofundat cu care a interpretat, la pian, *Legenda* nr. 7 de Liszt, violoncelistul Hugo Varga (anul III) care în *Cîntec vechi* de Paul Constantinescu şi *Intermezzo* de Eramades a vădit un sunet just, puternic, curat, cald, trecînd peste faptul că interpretarea a fost încă la nivelul de „şcoală medie".

Posibilităţi de dezvoltare — deocamdată pe linia virtuozităţii a arătat şi Eftimie Cauneac (anul IV vioara) care a interpretat un scînteietor Scherzo capricios de Ondricek, piesă lipsită însă de acea substanţă muzicală care să permită valorificarea şi a altor calităţi decît bravura violonistică.

Ileana Teleman (anul III pian) a arătat că stăpîneşte o bună tehnică în piesele de Prokofiev (Halucinaţie) şi Schumann (În noapte). Trebuie însă să urmărească, de aici încolo, mai mult decît simpla execuţie, să-şi îndrepte atenţia către adîncirea conţinutului emoţional al muzicii. Aceeaşi observaţie e de făcut şi la Peta Octavian (anul IV vioară) care a cîntat Bach (Fuga în sol minor) corect cu o tehnică bună, dar şcolăreşte, ca o temă, ca un exerciţiu. Promiţătoare se anunţă formaţia de cameră alcătuită din Peta Octavian (vioara I), Eftimie Cauneac (vioara II-a), Gheorghe Moldoveanu (viola), Solomon Ichil (violoncel) şi Ion Micu (clarinet) în Cvintetul pentru coarde şi clarinet de Brahms. Aşteptăm şi corul de cameră la o întîlnire în care să se prezinte bine închegat şi cu un finisaj artistic demn de a face obiectul celor mai bune aprecieri.

În linii mari nivelul conservatorului din Iaşi a apărut satisfăcător şi de frumoase perspective. Sugerăm conducerii instituţiei să îmbogăţească repertoriul cu lucrări ale compozitorilor romîni, deocamdată, numericeşte, slab reprezentaţi.

J.-V. P.

Manifestări ale şcolilor medii

Sonate, trio-uri, chiar şi părţi din concerte cu acompaniament de orchestră, au fost înmănunchiate în cadrul unui program, poate excesiv, dar substanţial, care a reuşit să scoată pe deplin în evidenţă calităţile soliştilor noştri de mîine.

Confruntarea dintre tinerii muzicieni de la Şcoala de muzică din Cluj şi a celor de la Şcoala de muzică nr. 1 din Bucureşti n-a avut menirea unei ierarhizări; ea ne-a oferit însă posibilitatea de a remarca pregătirea temeinică a protagoniştilor, de la cei mai tineri pînă la absolvenţi, ceea ce le-a permis în majoritatea cazurilor să învingă tracul inevitabil în astfel de împrejurări.

Apariţiile pianiştilor şi violoniştilor — de fapt principalii susţinători ai programului — au fost un bun prilej de a scruta şi perspectivele în direcţia relevării unor elemente capabile să se ridice la cerinţele marilor concursuri internaţionale.

Vom sublinia în primul rînd nivelul ridicat la care s-au prezentat o serie de instrumentişti dintre cei mai tineri, posesori ai unor aptitudini remarcabile. Micul Dorel Fodoreanu (clasa V-a Cluj) a mînuit violoncelul, uriaş pentru statura lui, cu o vădită muzicalitate, fiind excelent secondat la pian de Remus Manoleanu (clasa VII-a) în *Variaţiunile concertante* de Mendelssohn-Bartholdy.

Acelaşi pianist ne-a oferit apoi o interpretare curată a *Baladei nr. 3* de Chopin, dar în care nu s-a putut degaja totuşi de o anumită crispare. Ilinca Dumitrescu (clasa V-a Buc.) a interpretat cu multă fantezie şi sensibilitate un *Rondo* de Mozart şi *Toccatina* de Paul Constantinescu, piesă în care a dovedit că stăpîneşte şi o tehnică foarte sigură şi plină de nerv. Ceea ce am apreciat în plus a fost personalitatea tinerei pianiste, departe de acea rigiditate rezultată din respectarea prea riguroasă a unor indicaţii pedagogice pe care o întîlnim deseori la micii interpreţi. Această remarcă am făcut-o şi la Rodica Doroftei (clasa VI-a Buc.) violonistă cu un ton plin de căldură, care a demonstrat reale calităţi mai ales cu prilejul executării *Dansului spaniol* de Sarasate.

Probleme mult mai complexe au abordat interpreţii din ultimele clase, care au prezentat cu precădere „piese de efect". Este o tendinţă de natură să stimuleze, fără îndoială, dezvoltarea tinerilor instrumentişti, dar care implică şi pericolul de a o îndruma întrucîtva unilateral.

Cunoaştem de mai multă vreme calităţile de virtuozi ale lui Mircea Ţifu, Andrei Agoston şi le-am putut aprecia şi pe cele ale lui Badea Cristian (cu toţii violonişti din Bucureşti); am fi dorit poate şi o confirmare a progresului lor pe linia profunzimii în interpretare, căci piese extrem de dificile cum au fost *Sonata* de Ysaye, *Fantezia* „Moise" de Paganini sau chiar *Simfonia spaniolă* de Lalo se adresează mai degrabă virtuozităţii de execuţie.

Dintre violoniştii clujeni l-am remarcat pe Francisc Balogh, care în *Sonata în fa minor* de Enescu a avut un ton curat şi o viziune unitară a construcţiei arhitecturale.

Pianiştii au fost bine reprezentaţi mai ales prin tînărul Szasz Tiberiu din Cluj şi Valentin Hîrsu din Bucureşti, elemente bine dotate. Primul a executat cu brio, şi cu un pronunţat simţ al sonorităţii, dificila piesă *Bourée* de George Enescu, iar al doilea, în *Sonata Arpeggione* de Schubert s-a dovedit un interpret matur şi sensibil în acelaşi timp.

N-au lipsit din program nici instrumentele de suflat care la competiţiile internaţionale din ultimii ani ne-au adus dese satisfacţii. Pe linia acestei bune tradiţii s-au situat Vlad Ulpian (clasa XII-a Buc.) în *Concertul pentru oboi* de Haydn şi Ioan Raţiu (clasa VII-a Cluj) în *Concertul pentru corn* de Iacob Mureşianu. O apariţie agreabilă au constituit-o cei doi xilofonişti, Coman Theodor şi Zgardan Sergiu care au confirmat multilateralitatea preocupărilor existente la Şcoala de muzică din Bucureşti.

Desigur că în cadrul cronicii de faţă nu ne-am putut ocupa de toţi cei care şi-au dat concursul la această reuşită manifestare. În special programul consistent al pianiştilor bucureşteni ar fi meritat poate un comentariu mai amplu. Sperăm însă că într-o viitoare etapă de afirmare, pe care ne-o

vor releva audiţiile sub egida Conservatorului, şi poate chiar recitalurile, să putem trage concluzii şi mai întemeiate asupra tinerelor noastre „speranţe".

A. LEAHU

★

Elevii şcolilor medii de muzică din Iaşi, Ploeşti, Galaţi şi ai şcolilor de 8 ani nr. 1 şi 2 din Bucureşti au susţinut un recital de muzică instrumentală.

Programul, amplu şi variat ca epoci şi stiluri, s-a bucurat de interpretări de calitate datorate mai cu seamă elevilor şcolilor de muzică din Iaşi, Galaţi şi — parţial — Ploeşti. Unele puncte din program au prilejuit celor prezenţi adevărate revelaţii, impunîndu-se ca manifestări ale muncii perseverente şi pasionate pentru afirmarea talentelor. Sîrbu Magda în care se pun de pe acum îndreptăţite speranţe (elevă în clasa II-a vioară a Şcolii Medii de muzică din Iaşi) a prezentat partea a III-a din concertul de Bériot într-o interpretare caracterizată prin muzicalitate şi înţelegere, exteriorizată cu ajutorul unei tehnici cizelate şi a unui sunet frumos, promiţînd în viitor o dezvoltare deosebită. Cu putere de convingere şi-au dovedit talentul şi pregătirea elevii şcolii medii de muzică din Galaţi: Pandele Anca (cl. V-a pian), Popescu Elena (cl. VII-a vioară), ca şi Cretan Ana-Maria (clasa VI-a pian) şi Stoica Florin (clasa VI-a flaut) din Bucureşti.

În partea II-a a programului s-au remarcat prin interpretări deosebite Iţicovici Silvian (clasa VIII-a vioară) care este într-un mare progres şi dovedeşte posibilităţi deosebite în formarea sa de o îmbucurătoare ascendenţă; Pidimonte Ivona (clasa VII-a pian), Glovatchi M. Elena (clasa X-a vioară), Marcovici Grigore (clasa XI-a cello), toţi de la Şcoala Medie din Iaşi, Georgescu Luminiţa (clasa VIII-a pian) şi Gilescu Grigore (cl. VIII-a cello), elevi ai Şcolii medii de muzică din Ploieşti precum şi Weissmann Mirel (clasa X-a pian) de la Şcoala medie din Galaţi.

Sîrbu Mariana, în prezent elevă a clasei VIII-a vioară a Şcolii medii de muzică din Iaşi, a fost aşteptată şi urmărită cu mult interes în virtutea unor calităţi care i-au adus îndreptăţite aprecieri cu ocazia manifestărilor sale anterioare. De această dată ea nu a răspuns întru totul aşteptărilor. Spunem acest lucru dintr-un spirit de obiectivitate fără să ne îndoim de autenticitatea şi forţa talentului ei. Cu această ocazie s-a observat tendinţa pozitivă de abordare a unor noi probleme de tehnică instrumentală demonstrată pe de o parte şi de alcătuirea programului: Ceaikovski: Vals-Scherzo — şi Bartók: Dansuri romîneşti. Ea nu a reuşit să fie convingătoare în Valsul-Scherzo de Ceaikovski, piesă care ar fi reclamat un sunet cu totul diferit de acela rotund şi cald ce-i este caracteristic, o altă frazare şi o altă trăsătură de arcuş. Aceste diferenţieri, de ordin interpretativ, odată însuşite, vor marca o treaptă calitativă superioară în dezvoltarea tinerei interprete.

O deosebită satisfacţie a constituit-o ultimul punct din program. Elevii Diaconu Anton (clasa VII-a vioară), Dilion Doru (clasa VI-a cello) şi Pidimonte Ivona, au interpretat într-un mod excelent şi demn de toate laudele — Trio de Haydn.

GEORGE DRAGA

Recitalul studenţilor Institutelor Pedagogice

Recitalul susţinut de studenţii Institutelor pedagogice a relevat preocupări meritorii, ce le depăşesc pe acelea de pregătire didactică. În programul serii au precumpănit soliştii vocali aparţinînd în special institutelor din provincie (Cluj, Timişoara). Am apreciat în interpretarea celor mai mulţi dintre aceştia, calităţi muzicale naturale (volum şi timbru vocal, sensibilitate), care nu au fost însă totdeauna fericit secondate de o îndrumare tehnică şi artistică corespunzătoare. S-au remarcat, în sensul arătat Fapas Teodora şi Enescu Margareta (Bucureşti) prima muzicală dar mînuind cu insuficientă siguranţă o voce de soprană lejeră, a doua dovedind o deosebită înţelegere în interpretare, din păcate prea puţin pusă în evidenţă în partida secundă a unui duet de Mendelssohn-Bartholdy, Pop Cornelia (Cluj), Mătăsăreanu Valeria (Timişoara), cu o frumoasă voce de mezzo şi resurse dramatice, valorificate într-o arie de Händel („Ombra mai fu"), Mărgineanu Elena (Bucureşti). Cu cîteva excepţii, repertoriul cîntăreţilor s-a axat pe creaţii de un folclorism depăşit neglijîndu-se alegerea unor pagini cu adevărat reprezentative ale literaturii noastre, ceea ce a imprimat o evidentă unilateralitate şi îngustime de orizont acestei părţi de recital. Faptul denotă persistenţa unei regretabile rutine în pregătirea studenţilor şi reclamă din partea pedagogilor eforturi pentru învingerea inerţiei artistice în abordarea stilurilor muzicii romîneşti şi universale.

Comparativ cu interpreţii vocali, instrumentiştii s-au impus printr-o ţinută artistică superioară, dovedindu-se mai puţin tributari deficienţelor de şcoală. Pianistele Stolojescu Rodica şi Stern Agneta (Timişoara) au oferit momente de reală satisfacţie, printr-o pianistică îngrijită, plastică, prin seriozitatea faţă de partitură şi siguranţa intenţiilor interpretative, calităţi reliefate în mod deosebit de cea de a doua solistă în Balada de Chopin. O apariţie onorabilă au avut flautistul Stănciulescu Ioan (Cluj) interpretînd Adagio şi Allegro din Sonata nr. 5 de Händel şi violonista Wendörfer Rozalia (Timişoara), care a cîntat Romanţa în Fa major de Beethoven cu un ton şi o tehnică în general formate, deşi încă nematur în ce priveşte concepţia.

Revelaţia serii a constituit-o pianistul clujean Mihăescu Florentin (cu fragmente din suita „Impresii de la ţară" de Marţian Negrea şi „Gopak" de Musorgski) o personalitate pe deplin formată, un talent strălucitor, spontan, inventiv şi totodată un instrumentist cu excelente însuşiri tehnice (ton, agilitate, pedală), căruia i se deschid neîndoios promiţătoare perspective.

Cele două ansambluri corale folclorice care au deschis şi închis recitalul, temeinic şi conştiincios pregătite, ne-au apărut totuşi datorită calităţii îndoielnice a prelucrărilor de folclor executate, în neconcordanţă cu cadrul audiţiei.

LILIANA FIRCA

VIAȚA DE CONCERT

Madrigal dramatic de Monteverdi la Studioul Conservatorului

Am reținut, dintre numeroasele și interesantele inițiative ale Studioului Conservatorului „Ciprian Porumbescu", prezentarea, pentru întîia oară la noi, a „Luptei dintre Tancred și Clorinda" de Claudio Monteverdi. Inițiativă cu atît mai meritorie cu cît este vorba de o lucrare a cărei semnificație istoric-documentară este depășită cu certitudine de valoarea sa artistică, de frumusețea cu totul aparte a muzicii. Din păcate, ea a interesat deocamdată numai un public restrîns și de un profil strict profesional.

Inspirată de „Ierusalimul eliberat" al lui Tasso și situată cronologic între marile creații dramatice monteverdiene, „Orfeu" și „Încoronarea Popeei" (de altfel singurele păstrate în întregime), „Lupta dintre Tancred și Clorinda" (1624), face parte dintre faimoasele „Madrigale de vitejie și dragoste".

Contradicție simptomatică pentru creația marelui compozitor, reprezentînd în fapt sîmburele înoitor al acesteia, „madrigalul de vitejie și dragoste" este golit cu desăvîrșire de conținutul său liric-intim și de consacrata și îndelung verificata structură polifonică (pe care inițial le cultivase însuși Monteverdi). „Madrigalul" devine astfel o formă nouă, de specific teatral și, ceea ce atrage în mod deosebit atenția, un *monolog*, în genul acelor „Lamento d'Arianna" sau „Scrisoare de dragoste", care concentrează cu o intensitate rar întîlnită în viitorul gen al operei, un dramatism profund, realizat cu minimum de mijloace.

Montarea unui astfel de „madrigal" trebuie să țină seama de structura de monolog care învestește „povestitorul" cu atribute atît epice și lirice cît și dramatice (rolul său fiind comparabil pînă la un punct cu acela al corului tragediei antice). Pe de altă parte, dialogul, muzical sau vorbit, redus de Monteverdi la doar cîteva replici între Tancred și Clorinda, indică neîndoios funcția mai mult ilustrativă și mimică a acestor din urmă personaje.

Regia lui Eugen Gropșianu (asistenți de regie: Bissy Roman și Tamara Tăbîrcea) s-a orientat, în linii mari, spre aceste cerințe dramatice și de stil.

Grupați distinct pe de-o parte, în prim plan, povestitorul însoțit de harpistă și alcătuind prin costumație și însăși prezența instrumentului de epocă, un pitoresc cuplu renascentin, iar pe de alta, în planul secund, cei doi combatanți, eroii au apărut în adevărata lor semnificație. În aceste condiții, ni s-a părut de prisos angajarea lui Tancred și a Clorindei într-o luptă, după toate legile artei spadasine (maestru de luptă, Angello Pellegrini) cu atît mai mult cu cît cei doi beligeranți (Vasile Pascalli și Silvia Roman) nu au învins cu ușurință greutățile acesteia punînd în primejdie și puținele intervenții pe care le prevede partitura. O stilizare mai subtilă a mișcărilor ar fi evitat cu certitudine aceste neajunsuri.

Dotată cu o voce caldă, generoasă, Camelia Storin a pătruns — printr-un studiu atent — sensurile atît de variate ale monodiei monteverdiene. Urmărind în același timp meandrele parcurse de acțiune, pe planul exclusiv al muzicii, a reușit să contureze în mod convingător acest interesant personaj al povestitorului care reclamă maturitate interpretativă și sobră elocvență.

O mențiune elogioasă se cuvine conducerii muzicale a lui Grigore Iosub, Stanei Olteanu care a susținut cu sensibilitate partea de clavecin transferată la harpă și scenografiei lui George Florescu, factori care au contribuit substanțial la reușita spectacolului.

„Lupta dintre Tancred și Clorinda" se înscrie ca un punct pozitiv pe linia îmbogățirii experienței interpretative a studenților, a unei necesare lărgiri a orizontului lor muzical.

GHEORGHE FIRCA

Cvartetul din Praga

Printre manifestările muzicale deosebite ale lunii aprilie se cuvine să consemnăm recitalul dat în Sala mică a Palatului R.P.R. de către „Cvartetul din Praga", una dintre cele mai reputate formații de muzică de cameră din Cehoslovacia.

Programul ales de interpreți a cuprins, pe lîngă Cvartetul în si bemol major op. 76 nr. 4 de Joseph Haydn și Cvartetul de coarde în mi minor op. 59 nr. 2 de Beethoven, Cvartetul de coarde nr. 2 de Leos Janáček lucrare în care membrii formației au arătat toată gama posibilităților lor, reușind să redea, întreagă, bogăția de sentimente concentrată în acest ultim opus. Frumusețea melodiei, izvorîtă din muzica populară moravă, inventivitatea sonoră, dramatismul dat de contrastul temelor au fost transmise cu simplitatea și precizia care caracterizează pe interpretul valoros.

Formația pragheză s-a impus prin dinamică și suplețe, prin sobrietate și rafinament în folosirea paletei sonore, prin disciplină dar și printr-un elan tineresc care se încadra perfect în stilul liber în care este scrisă piesa. Bretislav Novotny (vioara I), Karel Pribyl (voara II), Jaroslav Karlovski (violă) și Zdenek Konicek (violoncel) au vădit echilibru în Cvartetul de Haydn, realizînd momente frumoase în ultima parte — Finale, Allegro ma non troppo. Poate că o anumită răceală în interpretare s-a datorat și faptului că era prima lucrare în program. Cvartetul de Beethoven, executat în partea a doua, a demonstrat o înțelegere deosebită a limbajului beethovenian, iar în Presto (partea a IV-a) am regăsit acel elan tineresc despre care am mai vorbit, atît de potrivit pentru a sublinia atmosfera romantică care învăluie bucata.

Cele trei bisuri acordate, dintre care remarcăm Finale din Cvartetul de Dvorak au încheiat o seară plină de satisfacții artistice la care în egală măsură au contribuit toți cei patru interpreți. Am dori totuși să evidențiem tonul violei lui Iaroslav Karlovski și siguranța imprimată întregului ansamblu de către primul violonist Bretislov Novotny.

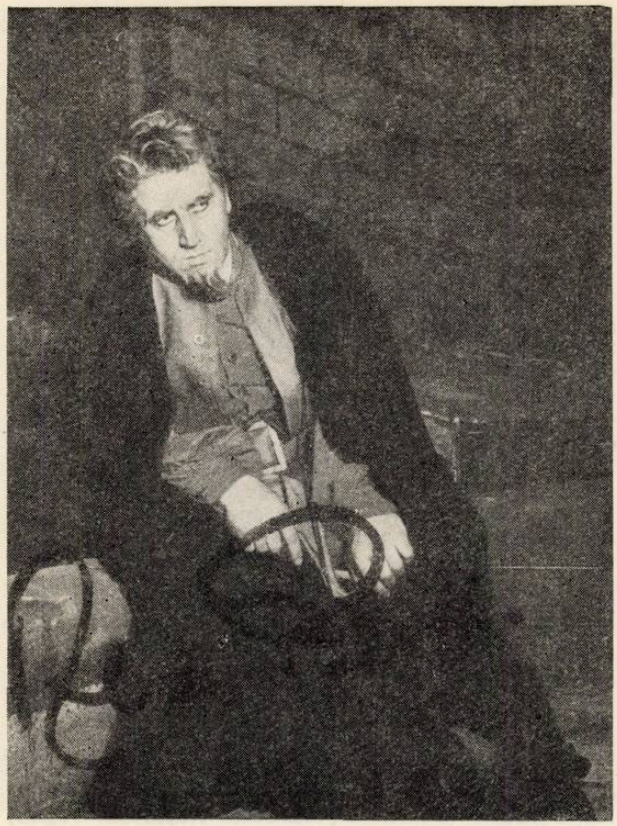
V. P.-D.

Aldo Protti și unele opinii despre munca artistului

Profitînd de prezența sa în Capitală, am solicitat cunoscutului cîntăreț italian Aldo Protti o convorbire.

— Remarc că interpretați simultan roluri de bariton dramatic — din „Rigoletto", „Othello", „Aida" — și de bariton liric — din „Trubadurul" — sau chiar lejer — din „Bărbierul din Sevilla", împrejurare care contravine obișnuitei specializări a baritonilor pe un singur gen de roluri.

— Într-adevăr, așa este, dar eu consider că străvechiul adagiu „Cine poate mai mult, poate și mai puțin" este aplicabil și în acest caz. Pornind de la „Bărbierul", am ajuns la „Rigoletto", care reprezintă o culme a dramatismului în teatrul de operă. Trebuia oare să renunț automat la un rol care pre-



tinde mult mai puține eforturi, solicitînd mai degrabă agilitatea vocii? Nicidecum. Păstrîndu-mi, prin exerciții neîncetate, această calitate a glasului, am menținut ambele roluri în repertoriul meu.

— Se știe că unii interpreți ai lui Rigoletto obișnuiesc, din cauza considerabilei dificultăți a rolului, să-și dozeze eforturile în așa fel, încît să obțină maximum de randament în actul III, unde îi așteaptă marea încercare a ariilor „Cortigiani" și „Si vendetta". Cum priviți această uzanță?

— Nici nu mă gîndesc să procedez în acest fel. În Rigoletto se ating limitele sentimentelor omenești, deci și limitele eforturilor omenești ale interpreților. Este evident că dacă un cîntăreț termină Rigoletto odihnit, el n-a dat întreaga măsură a posibilităților sale și deci n-a creat rolul la nivelul cerințelor. În ce mă privește, dau în Rigoletto totul din primul moment, nu gradez nimic, nu dozez niciun efort și mă găsesc la sfîrșitul operei extenuat, cu senzația că dacă Verdi ar mai fi scris zece măsuri, mi-ar fi fost imposibil să le cînt. După un spectacol „Rigoletto" îmi trebuiesc trei zile pentru refacerea forțelor.

Pot să citez, pentru susținerea tezei mele, cunoscutele cuvinte ale lui Puccini, care, asistînd la o reprezentație a „Boemei" în care tenorul se menaja tot actul I pentru a putea atinge noto „do" în aria „Che gelida manina", i-a spus în pauză: „Caro mio, prefer să cobor aria cu un semiton, dar să-mi cînți totul, de la început pînă la sfîrșit, cu maximum de expresivitate."

De altfel, consider că tehnica vocală nu mai reprezintă, în interpretarea contemporană de operă, scopul principal. Esențial nu este să dovedești că posezi știința cîntului, ci să pui cunoștințele tehnice în slujba reliefării veridice a sentimentelor omenești. Studiul folosește desigur la învingerea piedicilor ce se ivesc la tot pasul pe parcursul unui rol, dar interpretarea scenică pretinde mai mult decît o stăpînire, fie ea chiar remarcabilă, a tehnicii. Personal socotesc că nu este prea grav dacă o notă este criticabilă din punct de vedere tehnic, dar justificabilă sub aspect dramaturgic.

Legat de aceasta, aș vrea să subliniez că — folosind pilda marelui maestru al maieuticii care a fost Socrate — cîntăreții trebuie să caute să-și dezvolte propria personalitate artistică și nu să urmărească să copieze pe alții. Este preferabil să greșești pe contul tău, decît să obții succese pe contul altora.

— Credeți că se pot împăca cerințele expresiei dramatice cu acelea ale belcanto-ului?

— Fără îndoială că da. La Verdi, belcanto-ul se impune în momentele calme, lirice — de pildă în ariile „Il balen del suo sorriso" sau „D'amor sulle ali rosee" din „Trubadurul" —, dar în general predomină dramatismul. Belcanto-ul este caracteristic în special pentru operele lui Rossini, Bellini, Donizetti, dar la Verdi se cere în primul rînd expresie, — evident fără distonare. Este ceea ce urmărea Verdi însuși, după cum o atestă contemporanii săi.

Personal, mă consider un așa-zis „bariton verdian", adică un tip specific de cîntăreț, în măsură să atace deopotrivă toate rolurile de bariton scrise de marele maestru al operei. Socotesc că orice eforturi sînt justificate pentru a putea deveni un astfel de artist complet.

— Apreciați că agitația continuă pe care o imprimați personajului Rigoletto este strîns legată de caracterul personajului?

— Fără doar și poate. Rigoletto e un agitat, un neliniștit, vrea să-l ucidă pe duce, e obsedat de blestemul lui Monterone. Este un suflet turmentat, vulcanic, cu foarte puține momente de calm, — poate doar în aria „Piangi fanciulla". În rest, nu-și găsește locul o clipă și acest neastîmpăr interior mi se pare esențial pentru caracterizarea eroului.

— Doriți să adresați, în concluzie, cîteva cuvinte publicului romînesc?

— Cu mare plăcere. Zburînd în iunie anul trecut peste teritoriul Romîniei, am admirat bogăția holdelor, amploarea luată de centrele industriale. Totul mi-a plăcut nespus de mult și doresc să urez pe această cale harnicului popor romîn un viitor tot mai luminos și mai fericit. Socotesc totodată că schimburile culturale și relațiile economice ajută la cunoașterea reciprocă a popoarelor, la propășirea lor. Sînt încîntat că am avut prilejul să cînt în fața publicului romînesc, a cărui generozitate a întrecut toate așteptările mele. Consider că muzicalitatea poporului romîn o egalează pe aceea a poporului italian. Aș vrea să-mi exprim și satisfacția de a fi cîntat în „Rigoletto" 1) alături de valoroșii soliști romîni Ion Piso și Magda Ianculescu.

În cele două spectacole în care a participat la Teatrul de operă și balet, Aldo Protti a răspuns cu prisosință așteptărilor publicului nostru. În „Rigoletto" a năvălit din culise ca o furtună, s-a strecurat cu mișcări de șarpe printre curteni, apărînd pe neașteptate în cele mai variate colțuri ale scenei pentru a-și susține replicile, a fost batjocoritor, sarcastic, pentru a se pleca doar o clipă sub greutatea blestemului lui Monterone. Neliniștea de care a apărut stăpînit apoi pe parcursul desfășurării ulterioare a dramei i-a prilejuit o creație magistrală, în care întruchiparea actoricească plină de nerv nu și-a găsit egal decît în realizarea vocală, denotînd o desăvîrșită tehnică pusă în serviciul unei expresivități de un dramatism impresionant. Așa cum a menționat de-a lungul convorbirii, totul a fost gîndit în detalii, pentru a reliefa cu maximum de autenticitate drama nefericitului bufon.

1) Convorbirea a avut loc între spectacolele „Rigoletto" și Othello"

în „Othello", alături de aceleași excepționale calități vocale, Aldo Protti a vădit și o interesantă concepție a rolului Iago, pe care l-a înfățișat sub aspectul exterior al unui om bun — cuceritor chiar —, nelăsînd să se întrevadă mîrșăvia urzelilor sale decît într-un singur moment: în monologul „Credo", cînd Iago apare singur cu sine însuși. În rest, Protti a evitat cu grijă obișnuitele expresii malefice, păstrînd tot timpul masca sfătuitorului plin de bune intenții. Este evident că dacă Othello ajunge la crimă, aceasta se datorește tocmai faptului că Iago a știut să-și picure otrava sub aspectul exterior al deplinei onestități. Modul lui Protti de a-l prezenta pe Iago ni se pare de aceea perfect justificabil și mărturisim că am fost captivați de măiestria cu care și-a conturat personajul.

Ion Piso, Magda Ianculescu, Dorothea Palade-Melinte în „Rigoletto", Garbis Zobian, Arta Florescu, Constantin Iliescu în „Othello" și-au unit eforturile, pentru ca cele două spectacole, date sub bagheta dirijorilor Cornel Trăilescu („Rigoletto") și Egizio Massini („Othello"), să se ridice, în ansamblul lor, la nivelul impus de prezența în scenă a eminentului oaspete.

E. ELIAN

Henrietta Mirvis

Tînăra pianistă sovietică Henrietta Mirvis a susținut în sala mică a Palatului R.P.R. un program extrem de lung și dificil, avînd ca piese de rezistență Sonata op. 106 de Beethoven și Suita „Mormîntul lui Couperin" de Ravel.

Născută la Odesa în anul 1930, a studiat la școala de muzică „Stolearski" din același oraș cu prof. Reingbald (care l-a format printre alții pe Emil Ghilels) și Starkova, iar apoi la Moscova în clasa pianistului Iacov Zak. Laureată cu premiul I la Concursul internațional „Mozart de la Salzburg" — 1946, pianista a întreprins turnee în patria sa și în Republica Populară Polonă, R. S. Cehoslovacă etc.

De-a lungul recitalului, deschis cu variațiile în do major de Mozart și cuprinzînd, afară de operele citate două lucrări de compozitori sovietici — Coral preludiu și fugă de Ovcinnikov și Sonata III-a op. 28 de Prokofiev — a desfășurat un „joc" rațional, sobru și viguros, prin care caracterul fiecărei piese a fost redat în chip convingător. Henrietta Mirvis stăpînește instrumentul cu autoritate, posedă o tehnică sigură. Ea este o pianistă de natură stenică, dotată pentru virtuozitate. Întrebuințează însă adesea un sunet prea mare care știrbește din expresivitate.

În variațiile de Mozart, caracterul viu, glumeț și în același timp cantabil a fost bine redat, în ciuda unor mici nesiguranțe și a unor frazări nu totdeauna adecvate (contraste la mijlocul frazei).

Sonata op. 106 de Beethoven constituie în literatura pianului o culme greu de atins de către interpreți. Dificultățile tehnice, vastitatea construcției, adîncimea problematicei acestei opere monumentale, fac ca încercarea de a o stăpîni să fie temerară. Relevăm în primul rînd curajul și tenacitatea de care pianista a dat dovadă în abordarea unei muzici care presupune mari resurse interpretative. A apărut deosebit reușită fuga finală, redată inteligibil în toată complexitatea ei. Primele părți, Allegro și Scherzo, au fost interpretate, insistîndu-se asupra laturii viguroase. În Adagio însă, pianista a alunecat în unele efecte romantice expresive. Declamarea grandilocventă a unor fraze, acea demiteinte în care au fost expuse altele au știrbit din măreția simplă, linia mare și unitară a acestor pagini de geniu. În unele momente de mare intensitate sonoră și expresivă, sunetul e împins și apăsat, și de aceea static, iar efectele de surdină întrebuințate excesiv dau loc la modificări de timbru nepotrivite în cadrul frazei.

După o execuție strălucitoare a pieselor de Ovcinnikov — scrise într-un limbaj tonal și armonic colorat cu elemente de polifonie lineară, pe alocuri politonală, într-o învestmîntare instrumentală virtuoză, — sonata de Prokofiev ne-a apărut oarecum monocromă, ținută permanent într-o pastă sonoră neutră, opacă.

În Suita „Mormîntul lui Couperin", Ravel, deși folosește mijloace armonice și modale specifice vremii sale, izbutește să sugereze arta claveciniștilor secolului XVII — francez. Henriettei Mirvis i-au reușit în special mișcările vii, Preludiul, Rigaudon-ul. În fugă, recurgînd la un tempo prea rapid, interpreta a estompat caracterul sever, aproape înghețat, al muzicii. Ne-a surprins faptul, observat și în alte lucrări, că pianista subliniază pasajele polifonice, totdeauna vocea superioară, sacrificînd plasticitatea celorlalte voci. Menuetul, și mai ales Forlana au fost redate cu fantezie și o agogică liberă, de tip romantic. Toccata care încheie ciclul a fost redată de interpretă cu sonorități ample, luminoase.

CONSTANTIN IONESCU-VOVU

RECENZII

Disc de muzică populară românească editat în S.U.A.

Deși încă foarte restrîns ca tiraj și titluri în comparație cu celelalte categorii (muzică de dans, ușoară, clasică, etc.), discul folcloric își continuă evoluția firească pe toate dimensiunile.

Piața internațională a difuzat în ultimele două decenii o gamă multiplă de imprimări, de la muzică „preistorică" pînă la muzică populară interpretată de soliști și formații profesioniste.

Foarte adesea, prin valoarea documentară a conținutului și a explicațiilor însoțitoare, aceste discuri devin veritabile instrumente de informare științifică. Se remarcă în acest fel: cele opt albume (40 discuri de 25 cm., 78) ale „Colecției universale de muzică populară înregistrată" editate între 1951 și 1958 de către UNESCO în colaborare cu *Archives Internationales de Musique Populaire* sub conducerea lui C. Brăiloiu (discurile cu nr. 4, 17, 24 și 38 conțin exclusiv muzică populară românească), discurile editate la Londra de *African Music Society*, cele editate de departamentul de etnologie muzicală de la *Muzeul* din Paris (printre care figurează și un album de patru discuri de muzică populară românească din Muntenia, Oltenia, Banat, Năsăud și Mureș 1950), imprimările întreprinderilor unionale de discuri din Uniunea Sovietică ș. a.

În Statele Unite, meritul de a fi stîrnit interesul pentru acest fel de imprimări îi revine instituției *Library of Congres*, autoarea unor discuri de folclor american ce s-au bucurat de un mare succes.

Discul de muzică populară românească, de care ne ocupăm, este al XVIII-lea din această serie și se întemeiază pe materialul muzical și informativ furnizat de sectorul documentar al Institutului de etnografie și folclor din București (cu cooperarea sectoarelor științific și tehnic) sub conducerea prof. Tiberiu Alexandru.

Redactarea textului explicativ, ordonarea şi în parte selecţia pieselor aparţin lui A. L. Lloyd, personalitate marcantă a folcloristicii engleze, autor al unei interesante publicaţii de cîntece muncitoreşti din Anglia şi un foarte bun prieten al poporului nostru (ne-a vizitat ţara în repetate rînduri şi păstrează în fonoteca personală numeroase înregistrări de folclor romînesc).

Conţinutul şi succesiunea celor 34 documente sonore gravate pe ambele feţe ale discului (micro — 30 cm), împreună cu textul explicativ inserat în mapă, alcătuiesc o privire de ansamblu asupra folclorului nostru muzical, izbutind să îmbine în mod strălucit criteriul ştiinţific cu cel al difuzării comerciale. Textul informativ citează aproximativ 250 de versuri populare în limba romînă (cu traducerea lor), la care se adaugă 21 fotografii documentare şi o hartă a ţării pe care sînt consemnate localităţile de origină ale fiecărui exemplu muzical.

În introducere se evidenţiază vitalitatea folclorului nostru exprimată prin împletirea celui mai vechi repertoriu tradiţional cu creaţia populară a ultimelor decenii. Importanta funcţie socială a cîntecului este relevată adesea.

Materialul sonor şi cel scris se desfăşoară apoi pe cîteva subîmpărţiri menite să reliefeze principalele aspecte ale muzicii populare romîneşti.

Repertoriul ritual şi ceremonial, strîns legat de muncă şi evenimentele de răscruce din viaţa colectivităţii, şi-a pierdut cu timpul semnificaţia magico-religioasă păstrînd în schimb trăsături muzicale şi poetice din cele mai vechi timpuri aşa încît astăzi el „aparţine tezaurului arheologiei muzicale europene".

Acest capitol este ilustrat cu o colindă din Hunedoara (grup de bărbaţi cu acompaniament de „dube") un joc al caprei („...înrudit cu englezescul *Old Tup*"), *cîntec al cununii, o paparuă,* un impresionant *bocet la frate, „de petrecut"* (cîntec ritual de înmormîntare executat în grup, cu elemente rudimentare de polifonie) şi *un cîntec al miresii.*

Jocurile sînt prezentate în bogăţia şi varietatea lor ritmico-melodică, cîteva trăsături coregrafice, rolul şi felul strigăturilor la joc etc., exemplificarea cuprinzînd: „Ursărească" (cîntat la tilincă de Mihai Lăcătuş din Cîmpulung-Suceava), „Ca la Breaza" (cimpoi), „Ardeleană" din reg. Hunedoara şi „Joc cu fete" din Oaş, înregistrate în timpul jocului; *Purtata fetelor* (joc din reg. Tîrnavelor, în care dansatoarele îşi cîntă singure melodia, într-un anumit raport ritmic faţă de paşi), o *Horă* (executată la nai de Damian Luca), altă *Horă* din fluier, *Arcanul, Corăgheasca* şi un *Brîu bănăţean* (la taragot Iosif Milu).

Căluşul e prezentat ca joc ce aparţine într-o oarecare măsură şi repertoriului ritual.

Muzica păstorească este ilustrată prin cele două semnale de la începutul discului (la tulnic şi bucium) şi un fragment din povestea muzicală a *Ciobanului care şi-a pierdut oile* (într-o excepţională interpretare la caval: Nicolae Taftă din Negrileşti — Vrancea).

Doina al cărei „loc în tradiţia romînească..." este asemănător cu „acela al blues-ului în Statele Unite", este înfăţişată sub patru aspecte deosebite: doina maramureşană, cu emisiune vocală şi structură specifice, doina instrumentală (cîntată la frunză de colectivista Florica Mîzgoi din Bătrîni — Teleajen), doina apropiată de forma strofică a cîntecului (Nordul Transilvaniei) şi clasicul tip „oltenesc" interpretat de Maria Lătăreţu („...regina necunoscută a cîntăreţilor actuali de doină").

Despre *Baladă,* cititorul explicaţiilor află că textul lor povesteşte faptele unor eroi mitologici, haiduci sau întîmplări istorice şi de familie şi că în unele regiuni ale ţării se execută în chip de recitativ epic pe cînd în altele pe melodii de doină sau cîntec. Exemple sînt: „Bogatul şi săracul" cu un accentuat caracter de revoltă socială, „Colo sus pe munte verde" (cu conţinut antiotoman) cîntată pe melodie de doină într-un stil vocal de ornamentaţie barocă (Maria Precup din Leşu-Năsăud) şi „Iovan Iorgovan" (cu subiect fantastic) executată de „unul din cei mai mari maeştri ai baladei din Europa de Răsărit": lăutarul Mihai Constantin din Desa-Calafat. *Repertoriul de cîntece* este înfăţişat de asemenea în diversitatea lui tematică şi dialectală subliniindu-se faptul că în ultimele două veacuri el a devenit genul predominant în muzica noastră populară. Exemplificarea sonoră cuprinde: un cîntec din nordul Moldovei, unul din nordul Ardealului (cîntat cu glas răsunător într-o manieră deosebit de expresivă şi specifică) un cîntec de tip orăşenesc cu influenţe orientale, „Tiş tu munte" cîntec polifonic reprezentativ pentru dialectul macedo-romîn şi un frumos cîntec bănăţean interpretat de cîntăreaţa populară Magdalena Biricescu din Criciova-Lugoj.

În privinţa instrumentelor muzicii populare romîneşti, în afară de documentele sonore ce ilustrează o mare parte din ele, în textul explicativ e consemnată existenţa „a 13 tipuri diferite" de fluiere păstoreşti, „5 feluri de cimpoaie", apoi adoptarea unor instrumente moderne cum sînt saxofonul, sau acordeonul la stilul tradiţional precum şi reînvierea unor instrumente vechi, aproape dispărute în secolul trecut, ca naiul şi cobza, mulţumită interesului acordat astăzi creaţiei populare.

Partea consacrată interpretării, pune în lumină rodul important al „concursurilor permanente ale interpreţilor amatori..." care „în zilele noastre (...) atrag (...) pînă la un milion de concurenţi" precum şi faptul că între interpretarea folclorului de către ţăranii ne-profesionişti şi aceea a lăutarilor nu există deosebiri fundamentale.

Despre noile orchestre populare înfiinţate în ultimii ani se remarcă pe bună dreptate că acestea au umplut „făgaşul care despărţea odinioară lumea muzicii populare de cea cultă".

Succesiunea exemplelor muzicale conturează o imagine unitară şi reală a folclorului nostru muzical oferind totodată o audiţie bine echilibrată din punct de vedere al caracterului, duratei şi ambianţei sonore a fiecărei piese. Calitatea imprimării şi a fabricaţiei atinge o performanţă tehnică deosebită. Se remarcă în acest fel: redarea tonului catifelat şi sensibil al cavalului (ex. 15/I), efectul aproape stereofonic al ex. 14/I în care se distinge cu limpezime timbrul fiecărui instrument, uşoara reverberaţie imprimată semnalelor la tulnic, cîntecelor solo, colindei cu dube şi înregistrărilor la joc, care crează o intensă impresie a realităţii trăite.

Toate acestea stau mărturie afecţiunii cu care editorii au vegheat la elaborarea acestui disc.

Primul disc de muzică populară romînească editat în Statele Unite reprezintă o contribuţie valoroasă la cunoaşterea culturii noastre pe plan internaţional.

I. HERŢEA

Citäm din Revista *Musical America,* oct. 1963, p. 34

„Columbia World Library of Folk and Primitive Music", vol. XVIII. Revăzut şi editat de Alan Lomax. „The Folk Music of Rumania". Selecţionat şi editat de Tiberiu Alexandru, din Arhiva de folclor a Institutului de folclor, Bucureşti (Columbia KL—5799).

Iată un disc de care nici un cercetător serios al muzicii populare nu se poate lipsi. Un document captivant al uneia dintre cele mai bogate culturi populare din Europa — o împletire dintre răsărit şi apus — ce ne înfăţişează un caleidoscop al muzicii din timpurile străvechi şi pînă azi, interpretată de ţărani amatori şi de către muzicanţi lăutari profesionişti(...)

Introducere şi note excelente de Ct. Alexandru unul dintre cercetătorii cei mai de seamă din Romînia şi de A. L. Lloyd, o eminentă autoritate din Anglia.

HENRIETTA YURCHENCO

Romeo Alexandrescu: Debussy

O impresie dominantă se impune după lectura primei monografii românești consacrată lui Claude Debussy, aceea că autorul își cunoaște în profunzime subiectul, și îl tratează cu pasiune. Cartea lui Romeo Alexandrescu nu este rodul unei preocupări accidentale și al unor cercetări *ad-hoc*, ci produsul unei vechi și temeinice familiarizări cu muzica lui Claude de France. Această apropiere de arta și de existența marelui compozitor face ca expunerea să fie firească, bogată în idei, în același timp esențială și îndeosebi impregnată de caracterul unei mărturii directe. Nu numai în partea biografică dar și în aceea consacrată operei, aportul unui punct de vedere personal este mai mult decît odată prezent.

În prima secțiune a monografiei (căci Romeo Alexandrescu a adoptat împărțirea tradițională : viața și opera), cronologia biografică este susținută cu numeroase citate, toate semnificative, între care se înscriu, inedite și prețioase, mărturii orale ale lui Paul Dukas asupra marelui său prieten, notate de autorul volumului pe cînd era elev al bătrînului compozitor. Se desprinde din acest prim mare capitol nu numai succesiunea clară a faptelor din viața lui Debussy dar și un portret, moral și psihologic al muzicianului, în trăsături veridice.

Partea a doua a monografiei — „capitolul principal" subliniază autorul — este consacrată operei lui Claude Debussy. Există mai multe feluri de a cerceta creația unui artist și firește nici unul nu poate fi absolutizat. Romeo Alexandrescu a ales prezentarea pe genuri. Muzica vocală, pentru pian, simfonică, de cameră și pentru scenă sînt succesiv analizate. Procedeul are avantajele — îndeosebi clarificarea pentru cititor a distribuirii pe genuri a operei — și dezavantajele sale, dintre care principalul este că împiedică urmărirea unitară a evoluției mijloacelor și stilului pe diferite fronturi ale creației.

Criteriul de selecționare nu este numai popularitatea, ci și caracterul înnoitor. Lucrări rar cîntate ca baletul *Jocuri* sau *Studiile* pentru pian își cîștigă astfel locul în atenția cercetătorului, alături de Preludiul la după amiaza unui faun, *Nocturne, Marea, Cvartetul de coarde, Sonata pentru vioară* și, firește, *Pélléas și Mélisande*.

Avem totuși impresia că unele lucrări sînt nedreptățite printr-o prea rapidă amintire : astfel, seria a doua de *Imagini* pentru pian, sau cele *Cinci poeme de Baudelaire* (pentru voce și pian), dintre care îndeosebi ultimul marchează momentul de influență al cromatismului tristanesc asupra lui Debussy.

Un capitol de sinteză — *Caracterele creației debussyene* subliniază ceea ce este esențial în opera lui Claude Debussy pe plan estetic și de mijloace, urmărind evoluția artistului, pe care o sistematizează într-o periodizare bine argumentată. Scurtul capitol următor, *Influența lui Debussy în muzica universală* notează efectele radiației debussyene asupra diverșilor muzicieni francezi și străini care i-au resimțit influența, pozitivă cînd erau creatori de anvergură, paralizantă în cazul artiștilor minori. Paralela realizată de Romeo Alexandrescu între Debussy și Ravel, pentru a lămuri apropierile și diferențele dintre cei doi compozitori, este remarcabilă prin precizia și bogăția de elemente, concis expuse. Ne surprinde însă absența, în acest capitol, a problemei raporturilor dintre arta lui Debussy și muzica românească. Suita în Re major și Cîntecele pe versurile lui Clément Marot de Enescu, lucrările simfonice și melodiile lui Alfred Alessandrescu și Ion Nona Ottescu sînt documentele unei influențe incontestabile și care, în acel moment, a jucat desigur un rol în evoluția muzicii noastre.

În concluzie, cartea lui Romeo Alexandrescu ni se impune ca o excelentă lucrare de popularizare în sensul cel mai bun al cuvîntului, de loc inferioară unor lucrări clasice din bibliografia debussyană cum sînt cele ale lui Léon Vallas sau Charles Koechlin.

Dacă se poate face un reproș exegetului este că în partea referitoare la creație, temîndu-se probabil să nu „asalteze" cititorul, și-a limitat voit expunerea. Vedem însă în Romeo Alexandrescu — cercetător care unește profunda stăpînire a subiectului cu un real dar scriitoricesc — autorul posibil al unei monografii mai ample, consacrată marelui compozitor.

RADU GHECIU

De peste hotare

S-au bucurat de calda apreciere atît a publicului cît și a criticei muzicale concertele date în R. P. Bulgaria de Corul de copii al Radiotelevizіunii din R. P. Română, de sub conducerea dirijorului Teodor Cartiș.

Din cronicile apărute redăm pe a profesorului A. Lecev, de la Conservatorul din Sofia care notează, între altele, în articolul său apărut în *Narodna Kultura* din 28.IX.1963 :

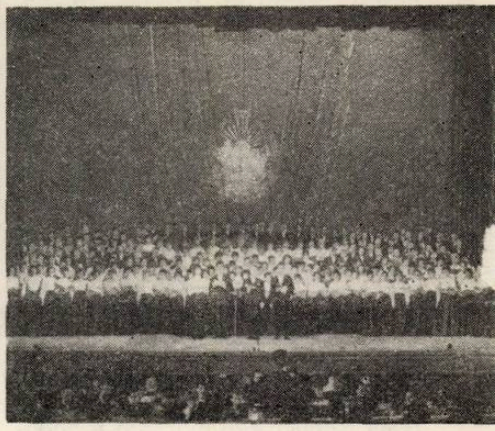
„Minunata spontaneitate și entuziasmul sînt calități caracteristice copiilor interpreți muzicali, dar aceștia au prezentat lucrări de ansamblu cu care se pot mîndri colectivele de cor profesioniste cu o bogată experiență ; o sudură minunată, o puritate excepțională, o dicțiune clară, o sonoritate suculentă (mai ales în forte), o muzicală și dinamică exigență. Fără a subaprecia valoarea tinerilor interpreți, cu siguranță că meritul cel mai mare pentru obținerea acestor îmbucurătoare rezultate îi revine dirijorului Teodor Cartiș, care a reușit (și aceasta confirmă deosebitul său talent pedagogic) să educe pe copii într-o disciplină artistică, fără efort pentru psihicul lor, să le insufle interes pentru muzică și să trezească în ei dragoste pentru o interpretare artistică. Inteligența și muzicalitatea dirijorului se relevă nu numai în legătură cu interpretarea diferitelor piese dar și în legătură cu alegerea acestora. Toate cîntecele sînt scrise în așa fel, încît s-a avut în vedere natura copiilor și posibilitățile lor. Și de aceea, tinerii interpreți le cîntă cu atîta spontaneitate, cu atîta bucurie și antren tineresc. În această privință compozitorii români (printre care se observă nume de seamă) merită orice laudă. Cîntecele lor, care au completat prima parte a programului, cu alura lor vioaie și inventivitatea muzicală naturală sînt adevărate perle în acest gen.

Cu un deosebit entuziasm au fost cîntate cîntecele compozitorilor noștri Hr. Nedealcov și Petar Stupel.

Corul de copii al Radioteleviziunii Române este un concurent serios al renumitului cor „Bodra Smeana". Concertul lui este tineresc dar foarte eficace pentru consolidarea legăturilor culturale dintre popoarele noastre frățești".

★

Nicolae Florei — arată „Sovetskaia Tataria" din 8 martie 1964 — a apărut în opera „Faust". Teatrul a fost arhiplin, iar spectatorii din Cazan au aplaudat îndelung pe cîntărețul care posedă o voce superbă și o înaltă măiestrie artistică și vocală ; iar „Celiabinskii Rabocii" din 21 martie 1964 menționează că „spectatorii l-au primit cu multă căldură pe cîntărețul din Romînia. Vocea sa frumoasă de bas-bariton, excelenta sa măiestrie vocală și artistică, au permis artistului să creieze o caldă și impresionantă imagine a personajului interpretat".

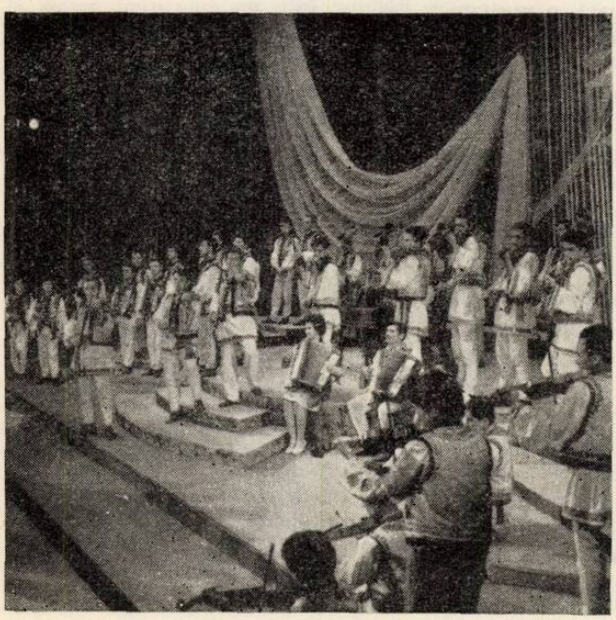


Concursul pe țară al ansamblurilor artistice studențești

În fața unui juriu format din personalități de seamă ale vieții artistice și culturale, au evoluat formații artistice din 15 centre universitare din țară, la care au participat peste 2000 dintre cei mai talentați studenți-artiști amatori.

La sfîrșitul acestei întreceri entuziaste și pline de farmec tineresc au fost acordate următoarele distincții: cele trei premii au fost obținute în ordine de centrele universitare din *Iași, Cluj* și *București;* mențiune cel din *Tg. Mureș,* iar mențiuni speciale centrele universitare din *Tg. Mureș, Iași, București* (pentru cor); *Iași* și *Cluj* (pentru cele mai bune brigăzi artistice); *Cluj* și *Iași* (pentru tarafuri de muzică populară); *Cluj* și *București* (pentru formații de muzică ușoară); *Tg. Mureș* (pentru soliști vocali folclorici); *Cluj, Baia Mare, Timișoara, Craiova* (pentru dansuri populare); *Pitești* (pentru montaj literar-muzical).

Formațiile premiate au oferit un spectacol de gală pe scena T.O.B. închinat celei de a XX-a aniversări a eliberării patriei noastre, la care au luat parte tovarășii: Gheorghe Gheorghiu-Dej, Nicolae Ceaușescu, Chivu Stoica, Ion Gheorghe Maurer, Leonte Răutu, Virgil Trofin, prim-secretar al C.C. U.T.M., Ștefan Bălan, ministrul învățămîntului, membri ai C.C. al P.M.R., oameni de artă și cultură, studenți.



Programul s-a bucurat de un deosebit succes (a fost repetat pe aceeași scenă și transmis de televiziune) fiind aplaudat cu căldură de cei prezenți. El a fost deschis de corurile reunite acompaniate de orchestra Conservatorului din București dirijate de Grigore Iosub, care a interpretat cîntecul „Țară bogată-n frumuseți" de Radu Paladi. De asemenea, o frumoasă impresie a lăsat corul centrului universitar din Tg. Mureș dirijat de Valeria Cămătaru și mai ales corul și orchestra de studio a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București care a interpretat cu expresivitate fragmente din oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu.

Au impresionat buna sincronizare între corul din scenă și cel din culise, intervențiile precise ale soliștilor ce dovedesc talent interpretativ și voci de calitate, precizia acompaniamentului orchestral.

În continuare, un program de muzică ușoară a oferit orchestra reunită a centrelor universitare din Cluj și București; pline de haz și cu bună adresă selecțiunile din programul brigăzilor artistice din Iași și Cluj; pitorescul costumelor, precizia execuției, veselie și grație au adus pe scenă dansatorii centrelor universitare din București, Cluj, Baia Mare, Timișoara; tarafurile cu soliști vocali și instrumentiști ale studenților din Iași, Cluj și București au interpretat cu temperament și în stil, un mănunchi de cîntece populare aparținînd cu deosebire folclorului nou din diferite regiuni ale țării.

Regia adecvată și de bun gust a aparținut lui Jean Rînzescu.

Spectacolul care s-a încheiat într-o atmosferă grandioasă și solemnă, în ritmul avîntat al cîntecului „Mereu înainte" de Marin Constantin, în interpretarea corurilor reunite ale Institutului Medico-Farmaceutic și Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, s-a transformat într-o adevărată manifestare de dragoste, atașament și recunoștință față de partid, reflectînd viața luminoasă a tineretului studios din patria noastră.

C. RĂSVAN

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Cuprinsul

Pag.

Probleme ale creației noastre contemporane în genul concertului instrumental 1

Grigore Constantinescu și Gheorghe Firca
Concertul instrumental și izvoarele inspirației populare 4

Liviu Glodeanu
Cîteva caracteristici ale concertului instrumental contemporan 6

Liliana Firca
Tendințe noi în dezvoltarea tipului clasic al concertului instrumental 7

Concursul de creație „Ion Vidu" 1964. 12

Petre Codreanu
Profiluri de compozitori · Gheorghe Dumitrescu. . 13

Andrei Porfetye
Tudor Ciortea 19

ANUL XX

Mihai Cozmei, Sorin Vînătoru
Constantin Palade, George Draga
Imagini ale vieții muzicale în Romînia socialistă : IAȘI 29

CREAȚII ROMINEȘTI

Grigore Constantinescu
Sonata pentru violină solo de Wilhelm Berger. . 34

George Draga
„Monumentum" de Aurel Stroe 37

Alexandru Sumski
Lucrări pentru pian în repertoriul celui de-al III-lea Concurs Internațional „George Enescu" 39

Dumitru Bughici
Sonata pentru pian în fa diez minor de George Enescu. 40
Note 44

TREI SFERTURI DE VEAC DE LA MOARTEA LUI MIHAI EMINESCU

Mariana Dumitrescu
Gînduri despre poezia lui Eminescu și muzica românească 45

ÎNSEMNĂRI

Pascal Bentoiu
Trăsături ale armoniei în muzica populară (încheiere) 46

Ion D. Vicol
În ajutorul activității artistice de masă. dirijorul. . 52

Ana Frost
Muzica în „Tribuna" 55

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII NOASTRE

Aspecte ale culturii muzicale în epoca feudală. .

Gheorghe Ciobanu
Cîteva manuscrise bizantine 57

Gheorghe Ciobanu și Cristian C. Ghenea
Un creator de muzică la începutul secolului al XVI-lea 60

C. C. Ghenea
Creații muzicale în veacurile trecute . . 62

Viorel Cosma
Documente și lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea 67

Grigore Bărgăuanu
Dinu Lipatti compozitor 72

CONCERTE — SPECTACOLE

J.-V. Pandelescu
George Georgescu — Sviatoslav Richter în Brahms. . 88

George Derițeanu
Corul Institutului de învățămînt superior din Oberlin (S.U.A.) 90

Emil Marinescu
Nicola Nicolov 91

Elisabeta Suciu
Din activitatea muzicală a școlilor medii și profesionale 91

Al. Colfescu
Muzică la Televiziune 92

Doru Popovici
Tg.—Mureș 94

Mircea Niceară, George Draga
Oradea 95

Rectificare. În cronica „Muzica de cameră" apărută în nr. 4/1964 al revistei, pag. 38, în loc de „dirijorului Stelian Olariu" se va citi „dirijorului Marin Constantin".

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

APARE LUNAR

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1965.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de lei 5.

Telefon : 15.21.19 și 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion 16 Februarie.

I. P. I. c. 2359

24.164

Lei 10

MUZICA

ANUL XIV Nr. 5—6 MAI — IUNIE 1964

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

Probleme ale creaţiei noastre contemporane în genul concertului instrumental

În cadrul preocupărilor de a dezbate problemele actuale ale diferitelor genuri din creaţia noastră, Uniunea Compozitorilor a organizat recent un cenaclu dedicat problemelor genului concertant. Cenaclul în care au fost supuse discuţiei trei lucrări recente (Triplu concert pentru pian, vioară, violoncel şi orchestră de Paul Constantinescu, Concertul pentru violoncel şi orchestră de Anatol Vieru şi Concertul al doilea pentru pian şi orchestră de Pascal Bentoiu) s-a bucurat de un viu interes din partea compozitorilor şi muzicologilor, fapt care s-a manifestat atît în referatul secţiei, în coreferate cît şi în luările de cuvînt.

★

Publicăm extrase din aceste materiale.

Concertul instrumental se situează, astăzi ca şi în trecut, în centrul atenţiei unui mare număr de auditori ; aceasta se explică prin virtualităţile genului concertant, prin valoarea lucrărilor apărute în literatura universală de-a lungul unei evoluţii seculare. Astfel s-au stabilit tradiţii, moduri de a aborda şi de a rezolva problematica specifică genului, fixîndu-se conceptele de bază, cristalizate în concertul preclasic italian, clasic, romantic şi modern. A apărut deci o diversitate de tipuri ale genului, supuse mereu dezvoltării şi aprofundării, iar inovaţia creatoare a determinat continua reprofilare a conceptelor tradiţionale. Propunînd discuţiei cenaclului trei dintre cele mai recente lucrări romîneşti de acest gen : Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră de Pascal Bentoiu, Concertul pentru violoncel şi orchestră de Anatol Vieru şi Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel şi orchestră de Paul Constantinescu, — vom face unele aprecieri cu privire la stadiul actual al concertului în muzica contemporană universală. Considerăm acest lucru necesar pentru a avea termeni de comparaţie care să ne uşureze reliefarea particularităţilor de stil şi concepţie ce au început să se contureze în cele mai izbutite lucrări noi de acest gen, scrise de compozitorii noştri.

Muzica contemporană relevă o multitudine de tendinţe, de multe ori diametral opuse. În concertul instrumental, una din problemele esenţiale este raportul dintre instrumentul solist şi orchestră. În timp, acest raport a fost supus unor diverse şi variate transformări. Dacă, de pildă în concertul solistic preclasic de tip italian, orchestra se rezumă la acompanierea solistului, în concertul clasic acest raport se echilibrează, orchestra participă în mod activ, cu funcţii expozitive şi dezvoltătoare, la acţiunea muzicală. La romantici concertul instrumental se apropie de profilul unei simfonii concertante, prin integrarea instrumentului solist în cadrul unor ample desfăşurări simfonice. Acest fenomen îl recunoaştem lesne în concertele de Brahms, îndeosebi în cel de al doilea concert pentru pian. Totodată, concertul solistic cunoaşte o nouă înflorire, de pildă la Chopin, Wieniawsky şi mulţi alţii. Franz Liszt creează un nou tip de concert instrumental, caracteristic prin tendinţa de condensare a formelor, de concentrare a părţilor ciclului într-o formă unificată cu o desfăşurare într-o singură parte. Subiectivismul romantic, patosul expresiei şi fantezia înaripată au făcut ca aceste tipuri de concerte să se dezvolte mult, latura solistică căpătînd adeseori o factură de înaltă virtuozitate.

Pe această linie de dezvoltare, concertul instrumental pare să fi ajuns la un impas, îndeosebi la unii compozitori postromantici ca Max Reger, Carol Szymanovski şi alţii. Compozitorii veacului nostru au fost deci puşi în faţa necesităţii de a căuta noi drumuri, de a realiza noi sinteze, de a găsi noi criterii de organizare a discursului muzical concertant.

Pe de altă parte, în muzica contemporană se observă un fenomen general : principiile muzicii concertante se manifestă în cele mai diferite genuri, ca urmare a potenţării tehnicii instrumentale propriu-zise. Simfonia, ca gen, tinde spre o utilizare concertantă a compartimentelor instrumentale iar cele mai diferite ansambluri de cameră, de pildă sonata pentru vioară şi pian, cvartetul de coarde, ansamblurile mixte de ca-

6052

meră ce merg pînă la amploarea simfoniei de cameră, sînt străbătute de un spirit concertant. Astfel încep să se întrepătrundă delimitările stricte ale diferitelor genuri.

O constatare se impune : producţia cea mai abundentă în domeniul concertului instrumental din secolul nostru o întîlnim în muzica neoclasică. Exponenţii cei mai de seamă sînt Hindemith şi Strawinski ; de altfel şi la Ravel, concertul apare în perioada sa neoclasică. Aceştia redescoperă genul denumit „Spielmusik", în care se accentuează din nou latura concertantă şi virtuozitatea instrumentală, de bună calitate şi cu noi cuceriri tehnice, toate acestea puse în slujba unui meşteşug de înaltă ţinută. Fenomenul acesta reprezintă o vădită reacţie în contra subiectivismului romantic devenit desuet. Aparatul orchestral, de preferinţă cu funcţii acompaniatoare, se reduce simţitor. Hindemith foloseşte intens orchestra de cameră, cu componente diferite, utilizează adesea principiul şi formele concertului grosso. De altfel, primele sale lucrări concertante ce datează din deceniul al treilea se intitulează „Kammermusik" folosind adeseori asocieri de timbruri neuzitate pînă la el. Strawinski, în concertul pentru pian, alătură instrumentului solist o formaţie de instrumente de suflat plus contrabaşi.

Pe lîngă aceste constatări au apărut şi alte soluţii în problema concertului instrumental. Ne gîndim de pildă la profilul concertului în creaţia lui Bartok şi Prokofiev. Aceşti autori realizează, cu modalităţi diferite, echilibrul necesar dintre solist şi orchestră, pe linia unor ample dialoguri dintre cei doi exponenţi de bază. Compensînd funcţiile acestora autorii tind spre o dramaturgie complexă, realizînd forme clare larg desfăşurate iar ansamblul resurselor instrumentale, din care elementul de virtuozitate nu lipseşte, urmăreşte îndeaproape expresia şi conţinutul emoţional al muzicii. O sumă de factori organic închegaţi, contribuie la profilul lucrărilor.

O altă caracteristică prezentă în concertul contemporan este tendinţa de lărgire a cadrului de instrumente solistice. Pe lîngă instrumentele tradiţionale (pian, vioară, violoncel) o mare atenţie se acordă flautului, oboiului, clarinetului, violei (Walton, Bliss, Bartok) iar trompeta este folosită ca instrument solist în două concerte de André Jolivet ca şi în Concertul pentru pian, trompetă şi orchestră de Sostakovici ; de asemenea reapare concertul pentru orgă, clavecin şi orchestră (Manuel de Falla, Francis Poulenc) sau invers, se afirmă cu funcţii solistice instrumente noi, de pildă undele Martenot în creaţia lui Jolivet. De asemenea se cuvin semnalate concertele pentru un grup instrumental solistic şi orchestră, de pildă la Frank Martin şi mulţi alţii.

În domeniul formelor utilizate, se constată fenomene ce oscilează între menţinerea formelor clasice (sonată, lied, rondo) şi folosirea unor forme libere. Tendinţa spre concentrarea formelor este mereu prezentă, problema ciclului ca unitate organică menţinîndu-se în centrul atenţiei. De asemenea, în interiorul formelor larg desfăşurate şi-au făcut apariţia piesa de gen, de caracter, prin prezenţa de pildă a nocturnei în concertul pentru vioară şi orchestră de Sostakovici. Formele variaţionale, îndeosebi de tipul Passacagliei şi Ciacconei, utilizate intens de Hindemith şi Alban Berg, se menţin prezente ca şi principiile formelor contrapunctice. Apoi preludiul şi toccata s-au încetăţenit în multe lucrări. De aci complexitatea excepţională şi uneori derutantă ce se manifestă în organizarea ca ciclu a concertului instrumental contemporan. Se naşte astfel întrebarea dacă există sau nu o criză în literatura universală a genului. Răspunsul ni-l dă următoarea constatare : producţia de concerte instrumentale din ultimii douăzeci de ani este invers proporţională cu cerinţele legitime ale interpreţilor, ale vieţii muzicale.

Să nu ni se pară de loc întîmplătoare dezvoltarea foarte rapidă şi cu rezultate bune acolo unde compozitorii au înţeles să împrospăteze resursele acestui gen prin valenţele multiple ce le oferă muzica populară. Legătura organică a compozitorului cu universul spiritual al poporului său, atitudinea realistă faţă de artă, imprimă lucrărilor viabilitate, originalitate, asigură în bună măsură accesibilitatea operei de artă. Rezonanţe generate de muzica populară pot fi găsite cu prisosinţă în lucrările unor autori ca Prokofiev, Bartok, Şostakovici sau Haciaturian şi vor fi semnalate, fără îndoială în cadrul cenaclului în cele trei concerte romîneşti pe care le supunem discuţiei.

Prezenţa melosului popular împrospătează limbajul muzical, înviorînd deopotrivă melodia, armonia şi ritmica lucrărilor. Compozitorii sînt chemaţi a da întruchipări artistice superioare, a cuprinde într-o sinteză vastă şi personală elementele cîntecului şi dansului popular, trecute prin filtrul sensibilităţii lor. Există desigur probleme complexe care ţin de modul de integrare a acestei substanţe în formele tradiţionale şi specifice ale genului, de organizarea propriu-zisă a discursului muzical, de stabilirea cadrului arhitectonic şi de unitatea stilistică a lucrării. Tocmai din motivele arătate discutarea acestor probleme ni se pare necesară pentru a se vedea în ce măsură compozitorii noştri au înregistrat succese în creaţia lor.

Aruncînd o privire retrospectivă asupra evoluţiei concertului instrumental la noi, constatăm că pînă nu de mult, acest gen s-a situat doar în mod sporadic în preocupările compozitorilor. Printre primele lucrări apărute la noi la început de secol se află Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră de George Enescu op. 8. În afară de aceasta, George Enescu a scris, la cererea Conservatorului din Paris, mai multe piese cu caracter concertant pentru diferite instrumente. Pe scară internaţională, Enescu a fost unul dintre puţinii mari compozitori care şi-au propus să realizeze o sinteză, o apropiere şi o întrepătrundere a principiilor stilului de cameră şi ale celui concertant. Prezenţa concomitentă a acestor principii reunite într-o unitate

organică o găsim în toate etapele evoluției sale artistice, începînd cu Octetul pentru coarde, trecînd prin Dixtuorul pentru instrumente de suflat, Sonata a III-a pentru pian și vioară pentru a apare, ca o ultimă concretizare, în Simfonia de cameră. În aceasta din urmă răzbate cu prisosință sinteza unei vaste experiențe a creatorului de o gîndire muzicală atît de complexă, care a fost George Enescu.

În evoluția muzicii românești, mai deseori a fost abordat concertul pentru pian și orchestră. Amintim de începutul făcut de Iacob Mureșianu, apoi mai tîrziu de lucrările lui Stan Golestan, Marcel Mihalovici, Dinu Lipatti și Sabin Drăgoi. Marele pianist romîn Dinu Lipatti se apropie de tendințele neoclasice și realizează binecunoscuta sa lucrare „Concertino în stil clasic". Prin Concertul pentru vioară și orchestră, Eduard Caudella a deschis la noi șirul lucrărilor de acest gen, în care se fac simțite influențele muzicii franceze, de pildă în poemul pentru vioară și orchestră „Vrăjile Armidei" de Ion Nonna Otescu; sinteze stilistice găsim și în concertele lui George Enacovici și Constantin Nottara. La Nottara, mai cu seamă în finalul concertului pentru vioară și orchestră, sînt utilizate inflexiuni ale muzicii populare românești.

Genul concertant ajunge în anii din urmă la o puternică afirmare. Fenomenul nu mai este izolat ci capătă amploare : numai într-un singur deceniu, aproximativ între anii 1953—1963, apar o serie de concerte de o substanță muzicală nouă.

Care sînt particularitățile proprii concertelor românești ?

Trecînd în revistă concertele instrumentale din perioada amintită, constatăm prezența abundentă a virtualităților muzicii populare românești, fie sub forma citatelor directe, fie prin crearea unor melodii originale concepute în spiritul muzicii românești. Această afinitate cu expresia muzicii populare, concretizată în lucrări de prestigiu și elaborate cu măestrie, ni se pare a fi particularitatea principală și determinantă pentru profilul concertului românesc. Datorită acestei orientări realiste apar și alte trăsături particulare, de pildă prezența inflexiunilor modale în structura materialului melodic, fapt care determină căutări interesante în ceea ce privește armonizarea materialului melodic, înviorînd funcționalismul armonic. Apoi, anumite procedee izvorîte din practica tarafului lăutăresc (privind îndeosebi tehnica viorii, a cimpoiului sau a țambalului) au fost preluate în mod original de unii creatori de concerte instrumentale ca : Paul Constantinescu, Pascal Bentoiu, Valentin Gheorghiu, Dumitru Capoianu și alții.

Concertul instrumental românesc dezvoltă cu preferință principiile clasice ale genului, reprezentînd un ciclu compus din mișcări distincte cu forme larg desfășurate (sonată, lied, rondo). Ca structură, instrumentul solist se integrează în cadrul unui discurs simfonic fără a pierde funcția sa principală, de exponent solistic. Relația solist-orchestră este de cele mai multe ori echilibrată, orchestra susține, comentează și dezvoltă materialul tematic. Drept tendințe înnoitoare pe făgașul formelor pot fi menționate înclinația spre formele polifonice, de pildă în prima parte a Concertului pentru vioară și orchestră de Pascal Bentoiu, sau spre formele variaționale, ca de exemplu în concertul pentru orgă de Alfred Mendelsohn.

Pe de altă parte se poate observa și la noi tendința de a se folosi în roluri solistice instrumente cît mai diferite. Astfel, pe lîngă instrumentele tradiționale, pian, vioară, violoncel, adesea este prezent flautul, de pildă în lucrări de Ludovic Feldman și Anatol Vieru, harpa la Paul Constantinescu iar oboiul este valorificat în concertul pentru dublă orchestră de coarde și oboi de Theodor Grigoriu. De la acest tip de concert bazat pe tehnica concertului grosso pînă la Triplul concert de Paul Constantinescu, lucrare cu forme larg desfășurate, există multiple preocupări în creația noastră, concretizate prin lucrări ce poartă amprenta unor orientări stilistice particulare, noi și originale, care se remarcă astăzi puternic în comparație cu producția mondială de acest gen. Această notă de prospețime și viabilitate, asigurată de vigoarea și particularitatea substanței emoționale, poate fi considerată drept o reușită de preț în realizarea concertului instrumental la noi.

(Din referatul secției de muzică simfonică)

GRIGORE CONSTANTINESCU
și
GHEORGHE FIRCA

Concertul instrumental și izvoarele inspirației populare

Genul concertant cuprinde în istoria muzicii românești o perioadă relativ restrînsă, dezvoltarea lui fiind legată de evoluția muzicii noastre din ultimele decenii. De-a lungul maturizării acestui gen la noi, alături de aspectul găsirii unui limbaj contemporan, putem urmări preocuparea compozitorilor noștri pentru reliefarea unui conținut cu evidente trăsături caracteristic românești, prin asimilarea valențelor expresive atît de bogate ale muzicii noastre populare. Din ansamblul acesta de probleme, evident vast și cu multiple posibilități de analiză, ne vom referi în special la acestea din urmă, în dorința de a le enunța în vederea unor discuții mai ample.

Astfel de trăsături pot fi observate într-o serie de concerte apărute în ultimii ani, cum sînt concertele lui Paul Constantinescu (Concertul pentru pian, pentru vioară și Triplul concert), ale lui Pascal Bentoiu (cele două concerte pentru pian), Theodor Grigoriu (Concertul pentru oboi), Valentin Gheorghiu (Concertul pentru pian), Anatol Vieru (Concertul pentru violoncel), Liviu Glodeanu (Concertul pentru pian).

De la început putem desprinde trei aspecte importante ale preocupării de a aprofunda în esență muzica populară, aspecte care în concertul instrumental își găsesc o încadrare firească și variată. Ne referim la influența muzicii populare pe planul *inspirației melodico-tematice*, pe planul *concepției formelor muzicale* și pe cel al *tratării tehnicii instrumentale.*

În primele faze de evoluție a concertului, s-a simțit deseori prezent citatul folcloric mai mult sau mai puțin asimilat conținutului. Această primă apelare la muzica populară a îmbrăcat însă uneori un aspect oarecum decorativ, o adîncire a cunoașterii folclorului a dus mai tîrziu la îmbogățirea inspirației melodice originale, care are asemănări organice cu discursul muzical popular. De o esențială importanță ni se pare aici înțelegerea trăsăturilor specifice stilului improvizatoric, des întîlnit în folclor. Acest fel de a concepe melodica se îmbină strîns cu o variată folosire a multitudinii de moduri populare diatonice și cromatice. Nu ne referim doar la tipul melopee — cîntec lung — doină (așa cum apare de pildă în partea lentă a Concertului pentru oboi a lui Th. Grigoriu), ci și la cadențele instrumentale, pasajele de dezvoltare și legătură (vizibile în Triplul concert de Paul Constantinescu și în Concertul II pentru pian de Pascal Bentoiu). Pe baza acestora se profilează o melodică autentică, mai profundă, corespunzînd totodată exigențelor unui limbaj contemporan. Celulele modale iau aspecte de independență melodică (tema inițială din Concertul pentru violoncel de Anatol Vieru), uneori chiar de idee conducătoare. Pe de altă parte, tratarea tematică cu schimbarea aspectelor prin trecerea de la un mod la altul (chiar prin diatonizarea unui mod cromatic — începutul părții finale din Concertul de A. Vieru pentru violoncel) conferă acestor motive conducătoare capacitatea de a tinde către o respirație largă. În acest context, citatul popular nu pare o colorare de convenție, ci are directe legături cu sensul emoțional al conținutului.

În mod indisolubil concepția melodicii se leagă de adoptarea esenței diferitelor genuri ale muzicii populare, ele generînd felul în care formele muzicale folosite devin purtătoarele unor structuri variate ce îmbogățesc sensul dramaturgic al muzicii. Cele două consecințe principale care decurg din asimilarea acestor genuri folclorice se referă pe de o parte la „microstructura" construcției de interior a unei părți de concert și pe de altă parte la concepția asupra ansamblului arhitectonic al ciclului.

În „microstructură" se simte influența îmbinării frazelor de cvadratură cu libertatea ordonată a „rîndurilor melodice" din versificația cîntecului propriu-zis (spre exemplu o parte din materialul tematic al formei de lied din Concertul pentru pian al lui Valentin Gheorghiu). De asemenea o consecință directă a stilului „giusto" ne apare în modul de folosire al măsurilor schimbate în cadrul păstrării unei anumite unități ritmice generale. Atît în părțile lente cît și în

cele repezi găsim numeroase exemple de varietate ritmică (Paul Constantinescu — Concertul pentru vioară partea III; Th. Grigoriu — Concertul pentru oboi, partea II).

În genul concertului se preia, firește, și din punct de vedere al formelor o mare parte a stilului improvizației populare. Acest stil, care cuprinde în el multe valențe expresive, a oferit diferitelor instrumente solistice posibilități multiple de punere în valoare. Dar improvizația, ca și acel „parlando rubato", stă și la baza unor construcții de forme mai mari (Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră de George Enescu) și capătă uneori aspecte simfonice pur dramatice (tema „Bocet" din introducerea la partea I-a a Concertului pentru oboi de Th. Grigoriu). În arhitectonică numeroase lucrări ne dezvăluie o construcție ciclică care se sprijină uneori pe aspecte din genurile folclorice, în care găsim alternanțe de mișcări sau combinări motivice bazate pe păstrarea unor elemente principale. Unitatea intonațională se diversifică prin trecerea acelorași celule cu caractere asemănătoare fie dintr-un sistem ritmic în altul, fie dintr-un gen folcloric în altul. Materialul tematic al unei părți capătă aspecte noi în altă parte a lucrării, păstrîndu-se esențiale asemănări, mai ales ritmice dar și modale. Acest fapt conferă un caracter propriu principiului ciclic în concertul romînesc. Un asemenea caz de transformări intime ale aceluiași material poate fi găsit în Concertul al II-lea pentru pian al lui Pascal Bentoiu (tema inițială din prima parte capătă profiluri noi în special în partea III-a) și în întreaga construcție vizibil ciclică a temelor din Concertul pentru violoncel de A. Vieru. Uneori unitatea lucrării este realizată și prin intensa folosire a unor microcelule generatoare, cu profil foarte caracteristic. Ele sînt de obicei concentrări ale unor moduri populare sau intervale și ritmuri caracteristice (începutul Concertului pentru violoncel al lui A. Vieru enunță cîteva principii tematice pe care le va păstra în continuare în tot ciclul, organizîndu-și sunetele în sfera așa-numitei „game acustice", frecvent întîlnită în folclorul ardelenesc. Remarcăm și motivica ritmico-cromatică pe care Paul Constantinescu o folosește intens în Triplul concert).

Tot strîns legat de creația folclorică este aspectul rapsodic (Simfonia concertantă pentru violoncel de G. Enescu), care îmbină în diferite forme clasice rememorarea pe plan de atmosferă a diferitelor elemente din întreaga lucrare cu anumite caracteristici de limbaj popular. Uneori aceste rememorări tematice nu se fac direct ci prin intonații și formule cadențiale specifice.

Desigur că în concertul instrumental o importanță mare se acordă și găsirii unor cît mai variate soluții de folosire a tehnicii instrumentului. Muzica populară pune la îndemîna compozitorului inedite formule, legate atît de repertoriul lăutăresc și de joc cît și în oarecare măsură de cel păstoresc. Din repertoriul lăutăresc s-au desprins o serie de noi modalități care îmbogățesc unele principii clasice de tratare instrumentală. Ne referim în primul rînd la stilul toccata, trecut prin viziunea de tehnică instrumentală a țambalului (Concertul pentru pian de Paul Constantinescu și Concertul pentru pian de Valentin Gheorghiu). În aceeași măsură la soluțiile inedite din *„Sonata a treia"* pe care le oferă formațiile lăutărești cu vioară, bas și țambal (Triplu concert de Paul Constantinescu).

Genurile populare, mai ales jocurile oferă o multitudine de celule ritmice care convin instrumentelor populare (Enescu — Simfonia concertantă pentru violoncel, Paul Constantinescu — Concertul pentru vioară, Th. Grigoriu — Concertul pentru oboi, temele principale de cornemusă ale rondoului). De asemenea integrarea în stilul instrumental de concert a modului de variație melodică tipic populară, prin ornamentări și figurații (Pascal Bentoiu — Concertul nr. 2 pentru pian), imitații și chiar polifonizări (Triplu concert de Paul Constantinescu și Concertul pentru violoncel de A. Vieru — partea I dezvoltare) și de formule ostinate, la diferite intervale, în acompaniamente, ne dezvăluie o largă perspectivă de îmbogățire continuă a modului de tratare instrumentală și simfonică.

Credem că este dificil a trage unele concluzii asupra rolului melosului popular, care să se refere numai la concert. Tendința simfonizării concertului ca și aceea a emancipării soliștilor în cadrul altor lucrări simfonice, face ca principiile subliniate să fie aplicate în genuri diferite. Este vizibil că genul concertului în muzica romînească și-a asimilat o seamă de principii luate din creația populară, ceea ce a făcut ca acest gen să-și contureze unele trăsături specifice. Această orientare oferă compozitorilor soluții valabile și deosebit de valoroase prin ineditul lor. Sînt drumuri deschise care conferă aspectul unui profil propriu în peisajul atît de divers al muzicii contemporane.

LIVIU GLODEANU

Cîteva caracteristici ale concertului instrumental contemporan

Muzica secolului nostru înregistrează o diversitate de drumuri creatoare, stiluri şi orientări estetice, nemaiîntîlnite în vreo altă perioadă a istoriei. Neavînd încă o perspectivă din care să o judecăm, cu greu am putea găsi caracterele generale precum şi elementele specifice în această complexitate de creaţii. Luînd în considerare numele cele mai ilustre din primele trei sau chiar patru decenii, în ce priveşte concertul instrumental, întreaga diversitate de orientări, de care am pomenit, se grupează pe cîteva coordonate.

În ce priveşte construcţia muzicală de ciclu, amintim în primul rînd de părţile concertului. Adoptarea celor trei mişcări de bază încă de către Vivaldi, acum două secole şi jumătate, îşi găseşte şi azi viabilitatea. De fapt, alegerea cu precădere a cuplului Repede — Lent — Repede, este necesar caracterului unei muzici concertante, unde de cele mai multe ori există o confruntare între două elemente: solist — orchestră, deci o muzică din capul locului dinamică. Concerte contemporane de acest fel sînt numeroase. Amintim de Prokofiev, Bartok, Milhaud, Malipiero etc.

E de la sine înţeles că există şi alte modalităţi de organizare a ciclului. Acestea rezultă de cele mai multe ori din însăşi titlurile date de compozitori, titluri ca Serenadă, Poem, Fantezie. Astfel de lucrări sînt: Fantezia concertantă de Malipiero, Serenada pentru flaut şi orchestră de Luciano Berio şi altele.

Literatura muzicală contemporană mai cuprinde şi o serie de concerte în care compozitorul adoptă procedee derivînd din vechiul Concerto grosso sau din vechea suită de dansuri. Este orientarea neoclasică. Putem cita concerte de Hindemith, Stravinski, Poulenc etc.

Opusul organizării concertului în mişcări distincte este reprezentat prin concertul într-o singură parte. Acest tip de concert pare să fie deosebit de reprezentativ. Concertul conceput ca o singură curbă cu un suflu unic, indiferent dacă în sînul lui cuprinde mai multe indicaţii de tempo, tipul lisztian, părăseşte oarecum terenul clasicului concert şi se apropie de poemul simfonic sau devine o muzică al cărei scop nu mai este concertarea: Şostakovici — Concert pentru pian şi tompetă, Alban Berg — Concert pentru vioară.

Solistul cu rol de instrument obligat capătă o importanţă egală cu celelalte voci instrumentale. Renunţînd astfel la principala caracteristică a genului concertant, concertul solistic modern tinde spre genul simfonic sau de cameră. Nu este doar renunţarea la forma clasică, la consacratele alternanţe de mişcări ci căutarea unui alt raport de echilibru între solist şi orchestră, echilibru integrat într-o amplă simfonizare a discursului muzical. Astfel se ajunge la o muzică în care compozitorul preferă desfăşurări pe suprafeţe mai extinse ale instrumentelor orchestrei, fără însă a ajunge să le încredinţeze un rol solistic constant. Este căutarea unei sobrietăţi, renunţarea la virtuozitate şi la aspectul oarecum premeditat formal ce decurge din investirea unui instrument cu rolul de solist: Henze — Concerto per il Marigni, Messiaen-Oiseaux Exotiques.

Pe acest drum se ajunge la disoluţia genului de concert instrumental şi constituirea unei muzici în care toate partidele orchestrei pot fi învestite cu roluri solistice. De exemplu în Simfonia de cameră de Enescu predomină vioara, pianul şi trompeta; în Le Marteau sans maître de Boulez predomină în fiecare parte cînd flautul, cînd viola sau vibrafonul; în Octandre de Varese, alămurile. Exemplele le-am luat la întîmplare şi ar putea să fie continuate la nesfîrşit. Totuşi sînt şi compozitori în ale căror lucrări predomină echilibrul între ţesătura vocilor şi coloritul orchestral. Cel mai tipic pentru astfel de muzică este desigur Anton Webern. Aici însă părăsim complet domeniul genului care ne interesează.

În ce priveşte formele muzicale utilizate de compozitorii contemporani, ele nu prezintă o particularitate în cadrul concertului. Subliniem acest lucru întrucît, după cum se ştie, concertul clasic avea duble expoziţii, cadenţe ad libitum, sau obligatorii şi continua preluare a materialului muzical sub formă de dialog între solist şi orchestră.

Deosebirile dintre formele utilizate în simfonii, uverturi, sonate şi cele întrebuinţate în concerte, sînt azi inexistente. Tehnica utilizării opoziţiei solist-orchestră, desigur că implică unele particularizări. Acestea sînt însă de ordin discursiv şi nu de concepţie arhitecturală.

Categoriile de care am amintit în acest scurt referat, desigur că sînt foarte elastice şi caracteristicile fiecărei grupe se întrepătrund şi diferă de la compozitor la compozitor. Totuşi, cele trei categorii: concertul de tip clasic, concertul influenţat de vechiul concerto grosso şi în sfîrşit concertul care tinde spre genul simfonic sau de cameră, sînt tendinţele pe care le găsesc ca fiind cele mai reprezentative în special pentru primele decenii ale secolului nostru.

LILIANA FIRCA

Tendințe noi în dezvoltarea tipului clasic al concertului instrumental

Asupra viabilității genului de concert instrumental, ca de altfel și a altor forme și genuri muzicale de bogată tradiție, epoca contemporană ridică semnul unor atîtea întrebări. Îndoielile se justifică, dacă ținem seama că în diversitatea de tendințe ce se manifestă astăzi pe acest tărîm, majoritatea apar ca ultime ramificații ale unor concepții și modalități de exprimare istoricește perfectate și că în toate genurile aportul inovator reușește să echivaleze moștenirea trecutului.

Noțiunea, definitorie pentru gen, de „concertare" privind raportul solistului față de ansamblu, se realizează în cele două variante posibile: fie individualizarea solistului, fie integrarea sa în organismul orchestrei, avînd ambele rădăcini puternice, prima în tradiția concertului clasic, îndeosebi de tip beethovenian și în cel romantic, a doua în concertul preclasic de tip concerto grosso și în cel tîrziu romantic (Brahms, Ceaikovski, Rahmaninov). Din această afiliere la unul sau celălalt din curentele amintite decurg și diferențe esențiale de tehnică componistică, de concepere a formei, urmînd ca abia pe aceste coordonate prestabilite să se grefeze contribuția individuală a compozitorului contemporan, în funcție de stilul personal și apartenența de școală a fiecăruia.

Între neoclasicismul lui Hindemith și cel al unui Strawinski, Poulenc sau Prokofiev, deosebirile sînt substanțiale. Ostentația aproape agresivă cu care instrumentul solist se afirmă la Strawinski în Concertul pentru pian, suflători și contrabași și în Capriciul pentru pian și orchestră, se asociază cu o maximă activizare a orchestrei. În „Capriciul" amintit Strawinski găsește o ingenioasă soluție de a anima întrecerea solist-orchestră prin divizarea coardelor în două grupe, concertino și ripieni, procedeu care duce la o considerabilă ascuțire a principiului concertant. Organizarea formală a părților este adesea liberă, bazîndu-se pe înlănțuirea de episoade cu caractere și structuri diverse (ca de pildă: Marș, Fugato, Agitato, Coda).

În concertul de vioară, Strawinski preia din tradiția preclasică elementele capabile să confere discursului muzical bravură și strălucire și să permită detașarea virtuților solistului. „Toccata" cu care debutează Concertul, deși scrisă în formă de sonată, are menirea și aspectul uneia din acele impunătoare piese preclasice de deschidere, dominată de o idee cu profil pregnant (în speță tema I-a), reluată mereu cu sporită energie de orchestră în întrecere cu solistul. În final, vioara desfășoară, ca refren al unei forme de rondo, o temă în pasagii de treizecidoimi ce pare a-și avea originea în alertele dansuri de încheiere a suitelor, de tip gigă. Dacă la aceste observații se adaugă faptul că partea mijlocie a concertului de vioară este ocupată de două arii — dintre care a doua parafrazează stilul lui Bach ca tip de ornamentație a melodiei și ca formulă de orchestrație — va reieși clar o nouă caracteristică de formă a concertului strawinskian și anume fuziunea între formele monotematice preclasice și cele clasice. Exprimat cu alte cuvinte, este vorba de fuziunea principiului repetiției — simplă sau variată — specific formelor monolitice preclasice, cu acela al confruntărilor motivice propriu dramaturgiei clasice.

Nu aceeași factură de concert inspiră stilul preclasic al lui Hindemith. Muzica sa de concert pentru violă solo și orchestră mare de cameră integrează instrumentul solist în masa orchestrei, într-o densă țesătură polifonică și în cadrul unui ciclu de tipul suitei, compus din 5 părți. Într-un al doilea concert de violă Hindemith adoptă o cale de compromis, în sensul că partida violei soliste e modelată ca un discurs monodico-polifonic de sonată solo, în timp ce orchestra, atunci cînd nu se constituie ca fundal, răspunde prin intervenții cu caracter divertant. Alăturarea riscă să apară discordantă, dacă nu se ia în considerare efectul pitoresc pe care-l creează această tratare independentă a partenerilor. De reținut o frapantă asemănare în componența orchestrei între cele două concerte de violă și anume absența partidei viorilor și violelor și întărirea registrului grav al orchestrei (violoncele, contrabași, contrafagot, basclarinet, bas-tubă).

Concertul solistic de tip beethovenian a cunoscut în literatura contemporană o fructuoasă carieră, ca prototip al unui șir de lucrări, în special concerte de pian, aparținînd lui Prokofiev, Bartok, Hindemith. Ele trezesc atenția și interesul în măsura în care reîmprospătează ca semnificații și ca limbaj tiparele prestabilite ale genului. Un cuvînt hotărîtor a avut în această privință orientarea spre folclor și aici concertul contemporan datorează fără îndoială lui Bartok, forței sale de sinteză și de tipizare a muzicii populare, înnoiri esențiale, privind structura ritmico-melodică, instrumentistica, principiile de ornamentare și variere motivică.

În comparație cu concertele de pian ale lui Bartok, concertul său de vioară are o geneză mai complexă, el fiind un punct de confluență a cîtorva tendințe și soluții creatoare. De o alură foarte elaborată, apropiată (mai ales în prima parte) de improvizația populară și împletind melodica de suflu larg cu pasagii bogat ornamentate și cu izbucniri de virtuozitate, partida

solistică este, ca și la Brahms, o componentă inseparabilă a ansamblului orchestrei, condiționîndu-se în funcție de vocile acesteia. Prin analogie cu tradiția brahmsiană poate fi apreciată și structura părții a II-a a concertului de vioară, în care — asemănător mișcărilor mijlocii (a doua și a treia) din simfoniile maestrului german sau părții a doua din concertul său de vioară — se tinde în ce privește mișcarea și expresia spre o linie de meditație, între concertele de scherzo, cîntec, dans. Relevatoare pentru gîndirea componistică a lui Bartók ni se pare și tendința spre valorificarea deliberată, lucidă și totuși cu adînci sensuri expresive, a unor formule și structuri (de exemplu șiraguri de intervale cu ambitus în creștere și descreștere treptată, însăilări de tetracorduri, game ascendente și descendente cu trepte instabile, astfel încît apar ca o etalare de moduri) procedeu care ne reamintește pe autorul „Mikrokosmosului". Folclorul inspiră compozitorului, în afara unor modalități de limbaj instrumental (formule specifice de cadență și ornamentare a melodiei la vioară, stilul tocat derivat din țiitura de țambal la pian), înclinația spre variațiunea liberă (folosită și în partea mediană a concertului de vioară).

De pe pozițiile unei tehnici seriale în sînul căreia se străduiește însă să creeze funcții analoage tonalității, respectiv acorduri clădite pe terțe Alban Berg dă la iveală Concertul său de vioară care prezintă ca trăsături speciale tendința comprimării ciclului (respectiv cele patru părți împerechiate două cîte două și alcătuind două mișcări mari) și includerea viorii soliste în țesătura simfonică, de data aceasta subordonată, în special ca volum, unui ansamblu croit în genere pe sonorități masive, cu o bogată percuție. Rezultă de aici un sens emoțional aparte, întregit pe de o parte de linia suplă și degajată descrisă de solist, iar pe de alta de fiorul patetic degajat de întreaga partitură.

La Șostakovici ciclul de concert pare a se orienta, dacă nu spre un tip asemănător celui romantic, în orice caz spre tipul dezvoltat de formă cu variații utilizat de la Beethoven încoace, în care variațiile pure se împletesc cu variații de caracter. În mod analog, în Concertul de vioară al lui Șostakovici unei nocturne îi succede un scherzo și apoi o passacaglie și un final cu caracter de burlescă.

În cele expuse nu am epuizat desigur subiectul propus, ci am întreprins doar un sondaj în domeniul destul de vast al genului de concert din creația contemporană. Situînd acest gen în ansamblul muzicii secolului nostru, se poate conchide, între altele, că o serie de genuri din categoria celor simfonice și de cameră și-au integrat o principală însușire a concertului și anume afirmarea solistică a instrumentelor, valorificarea particularităților lor de culoare și tehnică. După muzica pentru coarde, celestă și percuție și Sonata pentru două piane și percuție de Bartok, după Simfonia de cameră de Schönberg și aceea de Enescu, după „Povestea soldatului" de Stravinski și Concertul pentru 9 instrumente de Webern, drumul acesta s-a consolidat prin tot mai numeroase lucrări pentru ansambluri alcătuite din instrumente unice și în care primează principiul timbrului pur. Reprezintă aceasta o direcție fructuoasă și de perspectivă în evoluția genului de concert ?

Răspunsul pe care viitorul îl va da acestei întrebări implică, desigur, condiția fundamentală dintotdeauna existentă în artă, a unui mesaj pregnant de mai largă expresie umană.

★

Discuțiile, la care au participat : Vladimir Orlov — interpretul Concertului pentru violoncel și orchestră, Valentin Gheorghiu, — deținătorul partidei de pian în Triplul concert de Paul Constantinescu — muzicologii Octavian Lazăr Cosma, Ada Brumaru, compozitorul Dumitru Bughici, muzicologul Gheorghe Ciobanu și compozitorii Tudor Ciortea și Ion Dumitrescu, au relevat pe lîngă trăsături generale ale Concertului romînesc contemporan, o seamă de particularități ale lucrărilor discutate. S-a arătat astfel, că din punct de vedere al tehnicii instrumentale, Anatol Vieru folosește cu succes în concert posibilitățile tehnice ale instrumentului solist.

Este de remarcat că prima parte a Concertului are un pregnant caracter ritmic. Ritmul apare puternic marcat, în stil de toccată. Partea I-a se cere cîntată „în forță", cu multe accente. Sub raportul intonației, execuția nu prezintă greutăți, dar în partitură se indică a se cînta forte, adesea martelat. Nu a fost desigur prea ușor de învățat concertul pe de rost, studierea lui pasionează însă pe interpret, din capul locului. Partea a II-a este o cantilenă bine scrisă, pentru cello. Finalul începe cu note în pizzicato obișnuit și pizzicato „sul ponticello".

Sonoritatea rezultată este asemănătoare cu aceea a popularei drîmbe, ceea ce a fost realmente în intențiile compozitorului (vezi nr. 40 în partitura tipărită).

Este de arătat că autorul recurge la unele efecte sonore neobișnuite. Așa, de pildă, pizzicati lîngă căluș produc un efect sonor special. Acestea sînt asociate, uneori, cu glissandi în sus și în jos, pe coardă.

Un alt efect nou este acela al trilului în glissando și „sul ponticello", degetele efectuează trilul, plimbîndu-se totodată pe coardă — (vezi a 12-a măsură după nr. 55). Efectul este deosebit de sugestiv. Toate aceste elemente de ordin tehnic, unele deosebit de originale au o determinată și bine gîndită valoare expresivă.

În Triplul concert personalitatea lui Paul Constantinescu apare deosebit de puternică. În vreme ce concertul pentru pian și orchestră este o lu-

crare cu caracter mai mult liric, Triplul concert reprezintă o concentrare la maximum a substanței muzicale, o adevărată esență ; alături de robustețe aflăm momente de intens dramatism, vecine cu tragismul.

În ceea ce privește instrumentația, este de remarcat că Paul Constantinescu înglobează instrumentele solistice în tutti orchestral, realizînd astfel o adevărată simfonie. Totul este însă atît de bine lucrat, încît, deși integrate organic în masa orchestrală, ele se aud tot timpul. Cadențele celor trei soliști, în partea I-a, nu pot fi privite chiar ca atare. Dar aceștia, cîntînd laolaltă, se detașează permanent pe o pedală susținută de orchestră.

În partea I-a, compozitorul încredințează celor trei instrumente funcțiuni de ordin ritmic și fără multă polifonie la pian, ambele mîini cîntă identic. Dar cele trei instrumente sînt bine contrapunctate între ele. Scriitura pianistică este foarte simplă. Compozitorul concepea, îndeobște, orchestral. Realitatea este că în intenția lui Paul Constantinescu a fost să scrie, în urma consultărilor avute la Sinaia cu cei trei interpreți, un trio. Rezultatul a fost un trio cu orchestră.

În partea a doua, pianul aduce, în introducere, unele picurări de sunete, ca de celestă. Ulterior, aceeași temă este readusă transfigurată în sonorități de clopot, cu pachete de acorduri disonante. Compozitorul încredințează, după aceea, violoncelului un solo mare, bazat pe moduri populare romînești, susținut, uneori, de pian cu acorduri arpegiate, ce întăresc dramatismul.

Încheierea are un caracter, s-ar spune cosmic, ca o înălțare în spații siderale. De subliniat chipul ingenios în care cele trei instrumente solistice sînt contrapunctate.

Sub raportul tehnicii propriu zise este de arătat, de asemenea, că Paul Constantinescu a adoptat în această lucrare, o intervalică specială. Anumite pasaje cer o digitație mai puțin obișnuită, fără îndoială din pricina modurilor folosite de compozitor. Această afirmație este valabilă pentru toate cele trei instrumente. La pian există unele pasaje — ca și la Beethoven, de altfel — scrise „antipianistic", dacă se poate spune astfel. Anumite pasaje se cer executate, ca și la George Enescu, cu mîna întoarsă.

În final, pianul are momente în care este folosit mai mult percutiv. Totul concură, însă, la exprimarea, cu eficiență, a unui conținut dramatic și profund.

S-a subliniat de asemenea faptul că crearea de concerte instrumentale este un fenomen obișnuit în muzica noastră și acesta reprezintă într-adevăr genul care a realizat saltul de la un nivel de început pînă la nivelul de astăzi, în special prin cele trei concerte instrumentale abordate în cenaclu și care sînt lucrări de mare valoare artistică.

Aceste trei concerte reprezintă succese însemnate ale muzicii romînești și, fără îndoială, ale genului concertant. O serie de lucrări concertante aparținînd unor compozitori reprezentativi din perioada interbelică, nu se cunosc suficient. Este vorba de concertele instrumentale ale lui Filip Lazăr, Dinu Lipatti și alții.

În fond, compozitorii noștri tind ca prin caracterul național să se afirme cu un aport original în contextul muzicii universale.

În privința concertelor prezentate, de la prima lor audiție — care a fost impresionantă — se detașează marea varietate a stilurilor celor trei lucrări. Varietatea se înscrie pe o linie de căutări în sensul sensibilității, în special a sensibilității naționale, mergînd la anumite elemente de gen folcloric.

În ce-l privește pe Bentoiu, el dă liber fanteziei creatoare, în cel de-al doilea Concert pentru pian. Este un compozitor înclinat spre largi discursuri, spre o mare efervescență emoțională, excelînd îndeosebi în pagini lirice.

De altfel, în însăși evoluția concertelor instrumentale, la Bentoiu se observă o tendință spre rafinarea stilului, o mai judicioasă dozare, un mai mare echilibru al celor două planuri, mergînd în același timp spre transparența țesăturii orchestrale.

Pascal Bentoiu se impune în această lucrare ca un compozitor liric prin excelență, căruia nu-i sînt străine unele momente reflexive, cu intenții de dramatism.

Anatol Vieru, de asemenea, este multilateral în sfera pe care o exprimă. Dacă în prima parte a Concertului pentru violoncel, este oarecum constrîns de logica formei, în partea a doua se remarcă o puternică notă lirică, un lirism caracteristic compozitorului. Laconic, dar totuși de o foarte puternică emoționalitate, lirismul din partea a doua a Concertului lui Vieru este foarte legat de muzica populară, ca în partea a treia să asistăm într-adevăr la o afirmare a dansului — o temă „de hăulit" antrenantă și foarte robustă.

Acea celulă dezvoltătoare menționată în primul coreferat este într-adevăr expresivă, din cîteva sunete, celulă foarte des întîlnită în muzica romînească.

Triplul Concert al lui Paul Constantinescu, reprezintă încununarea drumului său creator. Între acest Concert pentru trei instrumente și orchestră și Simfonia de cameră de Enescu s-ar putea găsi anumite elemente comune, datorită unui caracter foarte intens tragic al amblor lucrări.

În evoluția stilistică a lui Paul Constantinescu acest concert reprezintă un punct culminant. De altfel, chiar acest strigăt de clopot și tema părții a doua se pot întîlni și în alte lucrări ale lui Paul Constantinescu: în „Doina recrutului", din lucrarea „Din cătănie", în unele motive din „O noapte furtunoasă".

De asemenea se pare că aci Paul Constantinescu revine la anumite elemente care i-au fost foarte dragi într-o anumită perioadă a lui de creație, anume în acea perioadă „bizantină".

În partea a doua există anumite elemente de gen, care sînt foarte asemănătoare cu Trio bizantin și cu Balada pentru violoncel și orchestră.

De altfel, aceste reveniri ale lui Paul Constantinescu, marcate și în ciclul de cîntece din „Ulița noastră" se constată și în scriitura orchestrală și instrumentală foarte complexă care evită gratuitățile. Acest concert, care reia stilul suitei „Nunta în Carpați", dezvoltînd stilul anterior al compozitorului, relevă mai multă vitalitate, mai multă forță de convingere.

Avem de-a face cu lucrări într-adevăr instrumentale, cu veritabile concerte, deoarece partidele instrumentelor solistice pun probleme tehnice de mare dificultate pentru interpreți, dar în același timp de puternică expresie. Relația între solist și orchestră se rezolvă oarecum printr-o dualitate perfectă. Poate din acest punct de vedere, în creația concertantă românească s-ar deschide perspectiva unor căutări mai mari, a unor noi forme.

Deși se constată tendința introducerii anumitor forme polifonice — passacaglia, fuga — marea majoritate a concertelor scrise la noi păstrează formele tradiționale, în sensul păstrării succesiunii repede — lent — repede.

Este de subliniat caracterul contemporan al acestor trei concerte. Sînt lucrări moderne, de o expresie națională, accesibilă, care cuceresc de la prima audiție publicul larg și, prin aceasta, situează pe o treaptă superioară literatura genului respectiv în muzica românească.

S-a remarcat apoi modul interesant în care a fost concepută desfășurarea cenaclului și mai ales faptul că s-a pornit de la o idee foarte valoroasă pentru discuții și anume aceea a confruntării muzicii noastre, a plasării ei pe orbita muzicii contemporane universale.

Ceea ce îl caracterizează întotdeauna pe Bentoiu este acea forță emoțională a muzicii lui. Concertul al doilea pentru pian este o lucrare ce se adresează în mod direct sensibilității noastre, „în mod rafinat", cum s-a mai spus.

Impresionantă în Concertul lui Vieru este acea capacitate a autorului de a economisi, a echilibra, a dimensiona riguros tot ceea ce alcătuiește această lucrare.

Despre Triplul concert al lui Paul Constantinescu se spunea că a fost gîndit inițial ca Trio. Audiția relevă, dimpotrivă, o lucrare în care domină gîndirea simfonică. Este cel mai simfonic concert al lui Paul Constantinescu și reprezintă așa cum s-a spus aici — într-adevăr o încoronare a creației sale. Și acest concert, primit cu căldură de public este dintre acelea care poate suporta confruntările cu muzica contemporană universală.

Unii instrumentiști — s-a spus în continuare — consideră că muzica noastră nu ar avea suficiente piese de concert, că ei nu au ce cînta cu diverse prilejuri.

Se pare că aceștia nu cunosc ceea ce s-a scris. Cele trei concerte constituie doar o parte din ceea ce s-a scris în muzica instrumentală românească.

O cerință a Concertului este aceea a reflectării foarte clare a ideilor, a gîndurilor compozitorului, deoarece concertul este genul muzical care se adresează direct publicului auditor.

Dacă în alte lucrări — în simfonii, de pildă — acest proces este mai complex, concertele — și în special cele discutate acum, demonstrează caracterul lor accesibil.

Cauza să fie oare mijloacele de expresie folosite? Departe de aceasta!

Iată o serie de concerte, scris fiecare în altă manieră. E vorba de lucrări de P. Bentoiu, Th. Grigoriu, A. Vieru, D. Capoianu, A. Mendelsohn. Fiecare are o altă amprentă, dar majoritatea acestor concerte sînt accesibile, pentru că exprimă simțăminte, idei întotdeauna precis conturate.

Lucrul acesta nu se constată numai la noi. Pe plan internațional vom vedea că s-au impus tocmai acele concerte care din punctul de vedere al conținutului afectiv și de idei, sînt mai pregnante.

De ce, de pildă, este atît de larg apreciat concertul pentru vioară și orchestră al lui Alban Berg? Din pricina mijloacelor folosite? Nu. Datorită trăirilor lăuntrice exprimate de compozitor. Ascultînd ultima parte din concertul lui Alban Berg nu poți să nu fii cuprins de emoție.

Este evident că astăzi în muzică se întîmplă o fuziune. Cîndva se va realiza o sinteză, între stilul omofon și stilul polifonic, pentru că în

majoritatea lucrărilor ascultate se observă îmbinarea omofoniei cu polifonia.

Această îmbinare, se vede și în complexul orchestral și acest proces probabil că va duce la o sinteză foarte favorabilă.

Concertul pentru vioară al lui Bentoiu este una dintre cele mai reușite lucrări pe care le-a scris autorul. Iar ultima parte — cea mai reușită din întregul concert — este atît de pătrunsă de sentiment, încît nu se poate ca această muzică să nu ne emoționeze.

Și dacă s-a vorbit despre unele prototipuri în domeniul formelor — acel mișcat — rar — mișcat — atunci Bentoiu este cel care aduce o serie de elemente noi în domeniul formelor muzicale, care au apărut datorită conținutului mesajului pe care a vrut să-l exprime.

În multe concerte se poate distinge o influență sau alta. Important este faptul că anumite mijloace de expresie să fie asimilate.

Este ceea ce s-a remarcat cu privire la concertul pentru violoncel de A. Vieru, ceea ce se poate constata în Concertul pentru pian al lui Bentoiu, care nu este lipsit de unele influențe.

Faptul însă nu supără, căci aceste elemente nu fac notă discordantă, pentru că sînt asimilate organic, dezvoltate.

Se vorbește mult despre prezența folclorului în creația noastră, despre inspirația din folclor.

Cînd se presupune folosirea unui mod popular de către un compozitor, nu apare clar uneori chipul în care este folosit acest mod. În cazul în care se consideră modul ca o simplă orînduire de trepte, el nu are un specific exclusiv romînesc. Poate fi găsit și în muzica populară bulgară și turcă, iar cele cromatice și în muzica arabă, cele diatonice și în Apus.

Modul este o categorie mai importantă decît scara. Modul popular este, în bună măsură, o sumă de formule melodice. Compozitorii noștri folosesc adesea modul, considerîndu-l ca o repetare a materialului sonor în cuprinsul unei octave. Melodia populară demonstrează însă că nu repetarea acestuia în cadrul octavei este importantă, ci felul și dispunerea formulelor melodice.

Un creator, pornind de la un motiv, îl conduce în dezvoltare pe treptele scării și înlănțuie diferite moduri. Toate acestea trebuie făcute însă după un mecanism care să păstreze un anumit specific expresiv național.

C. Brăiloiu a dat la început binecunoscutului său studiu titlul: „giusto silabic, un sistem propriu romînesc", pentru ca mai tîrziu să-și dea seama că acest sistem ritmic se găsește și la bulgari, și la francezi. Totuși, acest sistem ritmic are anumite trăsături proprii creației populare romînești. Granița, însă, între sistemul nostru modal și același sistem la alte popoare, rămîne foarte mică și în consecință, greu determinabilă.

Există însă, un lucru demn de subliniat: tendința compozitorilor de a folosi, fie și vag, aceste moduri, aceste formule melodice, și ritmice, care vin cu pregnanța și cu claritatea lor, să transmită auditorilor trăiri emoționale, mesajul compozitorului.

În ceea ce privește utilizarea folclorului în cele trei creații puse în discuție, se poate reține foarte clar în Concertul triplu de Paul Constantinescu folosirea motivelor melodice populare. Paul Constantinescu se adresează mai puțin citatelor, cît mai mult motivelor și — după cum s-a remarcat — motivelor din muzica bizantină. Sînt de reținut unele pasaje din Concert, în care construcția melodică se bazează pe așa numite scări „prin difonii".

Iar în ceea ce privește motivele melodice populare romînești, atît de pregnant și de frumos îmbinate de Paul Constantinescu, ele fac într-adevăr ca creația lui să fie larg înțeleasă și gustată.

Anatol Vieru folosește și el, la un moment dat, o întreagă melodie de dans. Felul cum „pornește" către această melodie prin pizzicati, prin apariția treptată a melodiei este una din modalitățile prin care întreaga lucrare devine mai apropiată de public, mai înțeleasă de auditori.

În ceea ce privește Concertul pentru pian al lui Bentoiu, se pare că compozitorul, mai mult ca ceilalți doi, merge pe o continuă improvizație. Cîntă. Melodia lui este mai liberă. Ornamentația specifică folclorului se canalizează spre tipul de improvizație al baladei, sau al doinei. În plus, compozitorul adaugă la ritmica preluată din muzica populară, unele ritmuri de 10/8 și unele accente expresive, plasate altfel decît pe primul timp al măsurii, foarte des întîlnite la lăutari.

Toate acestea dovedesc că autorii au căutat — și au reușit în mare măsură — să utilizeze folclorul romînesc, care este atît de bogat și de variat.

S-a arătat apoi, în încheierea discuțiilor, că observația că nu se cunosc îndeajuns lucrările romînești mai vechi este justă. Este necesară o valorificare largă a concertelor noastre rea-

lizate în trecut şi astăzi. Viaţa noastră muzicală, nu ar avea decît de cîştigat dacă în programele concertelor ar figura lucrările vechi ca şi cele noi.

În discuţie s-a subliniat din nou faptul că modurile folclorului nostru nu reprezintă scări, formule seci, ci sînt organisme vii, care au prins în ele nu formule, ci anumite forme melodice, ritmice ş.a.m.d. Graniţa lor este cît se poate de largă faţă de alte moduri cu care se întrepătrund, dar undeva există elemente care diferenţiază şi care dau un specific muzicii românești. Şi sprijinindu-se pe acest specific, fiecare compozitor şi-a creat lumea lui de formule melodice, polifonice ş.a.m.d. născute pe aceste trunchiuri modale. Paul Constantinescu a ajuns, ca şi alţi compozitori, să-şi formuleze o lume modală.

Modul are o viabilitate, este un organism viu. Aceasta este confirmată de creaţia celor mai valoroşi compozitori, printre care lucrările dezbătute în cenaclul amintit s-au dovedit a fi deosebit de reprezentative.

Concursul de creaţie „Ion Vidu" 1964

Pentru concursul anual de creaţie „Ion Vidu" de cîntece de masă, ediţia 1964, se primesc :

— piese corale pentru coruri pe 2—4 voci egale ;

— piese corale pentru coruri mixte pe 2—4 voci ;

— piese pentru soliști, duete, terţete, cvartete vocale etc. cu acompaniament de pian ;

— piese corale pentru pionieri şi şcolari pe 2, 3 voci egale.

Se recomandă compozitorilor să prezinte lucrări melodioase şi accesibile, care prin conţinutul lor să reflecte viaţa nouă a patriei noastre, care să dea glas cu mai multă forţă optimismului, veseliei, mîndriei poporului pentru măreţele realizări obţinute în cei 20 de ani de la eliberare, contribuind la însufleţirea maselor pentru înfăptuirea sarcinilor ce stau în faţa poporului nostru în etapa actuală.

Vor fi premiate acele cîntece care vor întruni un profund conţinut de idei şi sentimente exprimate într-o formă originală, melodioasă şi larg accesibilă formaţiilor muzicale de amatori.

La concurs pot participa compozitorii profesionişti şi amatori din ţara noastră, cu unul sau mai multe cîntece în limba romînă sau a minorităţilor naţionale.

Lucrările vor fi trimise pe adresa Casei centrale a creaţiei populare, Bucureşti, str. Snagov nr. 21—23, raionul 30 Decembrie, cu menţiunea „Pentru concurs".

Termenul de predare a lucrărilor se fixează pentru data de 1 august 1964.

Lucrările vor fi selecţionate de un juriu stabilit prin decizia Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă.

Versurile cîntecelor premiate sau menţionate vor fi apreciate separat de muzica respectivă.

Pentru cele mai bune cîntece selecţionate la concurs se vor acorda următoarele premii şi menţiuni :

Pentru muzica pieselor corale :

1 premiu I	în valoare de lei	6.000.
2 premii II	„ „ „ „	4.500 fiecare
2 premii III	„ „ „ „	3.000
3 menţiuni	„ „ „ „	1.500.

Pentru muzica pieselor solistice :

1 premiu I	în valoare de lei	4.000
1 premiu II	„ „ „ „	3.000
2 premii III	„ „ „ „	2.000 fiecare
2 menţiuni	„ „ „ „	1.000 „

Pentru muzica pieselor corale pentru pionieri şi şcolari :

1 premiu I	în valoare de lei	4.000
1 premiu II	„ „ „ „	3.000
1 premiu III	„ „ „ „	2.000
2 menţiuni	„ „ „ „	1.000 fiecare

Pentru versurile pieselor corale şi solistice :

2 premii I	în valoare de lei	2.000 fiecare
4 premii II	„ „ „ „	1.500
4 premii III	„ „ „ „	1.000
8 menţiuni	„ „ „ „	700.

PETRE CODREANU

Profiluri de compozitori: Gheorghe Dumitrescu

În viaţa muzicală romînească contemporană Gheorghe Dumitrescu s-a impus încă de la începuturile activităţii sale creatoare. Înalta distincţie — ce însemna totodată garanţia calităţii şi consacrarea — a Premiului Enescu îi este atribuită consecutiv şi progresiv pentru mai multe lucrări : două din cele cinci *Poeme* scrise între 1939 şi 1944 obţin locul III, *Uvertura eroică* (1945) — Premiul II, iar *Simfonia I* (1946) — Premiul I. Hotărîrea juriului a fost determinată, de fiecare dată, de conţinutul valoros şi forma realizată cu pricepere, plecînd de la un material melodic de autentice rezonanţe populare. Lucrările premiate, mai puţin *Simfonia*, vădesc înclinaţia compozitorului către muzica programatică, pentru o imagine plastică, sugestivă, de natură a trezi în ascultător sentimente şi idei orientate pe făgaşul unei acţiuni. Trebuie subliniat că Gheorghe Dumitrescu nu cultiva un programatism descriptivist ci îşi propunea, în aceste lucrări şi în altele, tratarea, cu mijloacele specifice ale muzicii, a unor idei fundamentale (ca lupta dintre bine şi rău, glorificarea jertfei pe altarul progresului etc.) sau a unor stări sufleteşti trezite de contactul cu lumea înconjurătoare. Ulterior, muzica lui Gheorghe Dumitrescu s-a menţinut pe acest făgaş, îmbogăţindu-se prin ancorarea în contemporaneitate, prin abordarea pieptişă a unor teme în a căror exprimare muzica romînească nu avea întotdeauna o experienţă care să-i servească drept punct de plecare.

De unde această predilecţie pentru o muzică subordonată ideii, acţiunii? Îi aflăm rădăcinile în activitatea de interpret şi creator a tînărului Gheorghe Dumitrescu, student încă la Conservatorul din Bucureşti. Setea de cunoaştere a muzicii l-a împins către studiul compoziţiei, între anii 1933 şi 1941 (i-au fost profesori Mihail Jora şi Dimitrie Cuclin) şi al viorii (cu Silvio Florescu, peste al cărui nume se aşterne o neîndreptăţită uitare). Cînta în orchestra Teatrului Naţional — pe care adesea o dirija — diferite muzici de scenă, multe scrise de el însuşi. Contactul cu lumea teatrului, cu legile dezvoltării dramatice, cu necesitatea unui comentar muzical suplu şi sugestiv al acţiunii (a compus, printre altele, muzică de scenă la Hamlet, Macbeth de Shakespeare, Şcoala femeilor de Molière, Nunta din Perugia de N. Kiriţescu ş.a.) îi orientează interesul şi fantezia către drama muzicală. Aceasta nu înseamnă însă că drumul compozitorului a fost rectiliniu, în sensul abordării numai a muzicii lirice şi al neglijării celorlalte genuri. Experienţa de creaţie a lui Gheorghe Dumitrescu cuprinde toate domeniile muzicii instrumentale şi vocale ; ea i-a îmbogăţit paleta şi a determinat complexa folosire a resurselor muzicale şi în scopul sublinierii ideilor de bază pe care a vrut să le exprime. În fapt, chiar cînd proiectele de creaţie erau conturate şi îmbrăţişau mai mulţi ani de minuţioasă elaborare — este cazul ciclului de lucrări dedicate unor momente din istoria de lupte ale poporului pentru libertate —, compozitorul a lucrat, paralel dar cu mult simţ de răspundere, la cîntece de mase, lieduri, muzică de film, muzică simfonică etc.

Deşi pentru un compozitor în deplinătatea forţelor creatoare o împărţire pe perioade este hazardată şi are iz de preţiozitate, la Gheorghe Dumitrescu se impune constatarea existenţei deja a două prime etape : — prima cuprinde lucrările scrise înainte de oratoriul *Tudor Vladimirescu* (1952) ; a doua, ce durează pînă în preajma celei de a 20-a aniversări a Eliberării, încheie ciclul celor 7 lucrări cu caracter de frescă istorică.

Cum este şi firesc, acestea nu sînt întrerupte de un moment de discontinuitate stilistică ci se dezvoltă organic pe un drum statornicit de o gîndire realistă şi întrebuinţarea unui limbaj izvorît dintr-o atare concepţie. Mai mult, prelungirea unor vechi proiecte pînă în etapa ultimă — e cazul suitei *Ogoare înfrăţite*, de fapt a IV-a în catalogul lucrărilor de acest gen ale compozitorului, a *Simfoniei a II-a*, a Republicii ş.a. — cimentează, conferă aspectul unitar, monolit al contribuţiei lui Gheorghe Dumitrescu la înflorirea muzicii romîneşti contemporane. Aspectul de ansamblu închegat este asigurat, în primul rînd, de prezenţa permanentă a unor trăsături ale facturii muzicale folosite de compozitor.

Nu vom face aici o exhaustivă trecere în revistă a lucrărilor lui Gheorghe Dumitrescu, cu atît mai mult cu cît celor mai importante revista le-a consacrat pagini de analiză; vom încerca să le privim în înlănţuirea lor, desprinzîndu-le aspectul general şi esenţial, locul şi rolul pe care îl au în creaţia compozitorului ; vom examina, de asemenea, unele trăsături cu caracter constant ale muzicii sale.

Înainte de „Tudor Vladimirescu".

Încă din conservator, pe lîngă muzica de scenă menţionată, Gheorghe Dumitrescu a scris cîteva piese de muzică de cameră — lieduri, sonate pentru diferite instrumente. Printre lucrările de tinereţe se remarcă un cvintet cu pian. De mu-

zica simfonică, compozitorul s-a apropiat prin poemele sale, în număr de 5, scrise între anii 1939 şi 1944. Două dintre acestea — *Poemul amurgului*, inspirat din Kipling, şi *Poemul vesel* — obţin „Premiul Enescu" în 1945. Primul poem este întitulat „străbun" şi a fost dirijat în primă audiţie la 8 mai 1941 de către Ionel Perlea; următorul este „rustic"; îi succed *Poemul trist*, *Poemul vesel* şi *Poemul amurgului* (cîntat, în primă audiţie, de către Enescu). Contemporane cu poemele sînt primele trei suite pentru orchestră, tablouri simfonice însufleţite, echivalente muzicale ale unor peisaje din natură, animate de prezenţa omului simplu, cînd trist şi îngîndurat, cînd vesel şi exuberant. *Suita pitorească*, datînd din 1942, are 5 părţi, însoţite de titluri ce orientează imaginaţia ascultătorului spre imagini concrete de viaţă; următoarea suită, a III-a, scrisă în 1943 are numai patru părţi şi exprimă idei general-filozofice.

Suita a III-a, „a primăverii" (1944), de asemenea din patru părţi, are un „scenariu" mai închegat, mai concis. În poeme şi suite ca şi în alte două schiţe simfonice, compozitorul îşi pune probleme de redare a unor sentimente în evoluţia lor, de construire a unor contraste dramatice, de orchestrare sugestivă. Materialul melodic are o bază intonaţională populară (uneori citate autentice stau la baza unor vaste dezvoltări polifonice). Caracterul experimental se vădeşte uneori în repetarea, de la o lucrare la alta, a unor procedee — ca preluarea treptată a aceleeaşi teme de către instrumente de la grav către acut (contrabaşi, violoncelli, viole etc.). În aceeaşi ordine de idei se poate menţiona similitudinea expresivă a unor părţi din piese diferite. Este oare aceasta o sărăcie a gîndirii muzicale? Credem că este o explorare multiplă şi aprofundată a căilor care duc la cea mai bună soluţie a expresiei unui sentiment, a unei acţiuni: îşi au aici sîmburele unele procedee orchestrale pline de forţă din lucrări de mai tîrziu, după cum, în aceleaşi se poate observa dezvoltarea şi adîncirea unor maniere de tratare vocală şi îndeosebi corală.

Tot în această perioadă se situează o primă încercare de a scrie o operă pe subiectul tragediei *Antigona* de Sofocle (un act a fost dus pînă la capăt). Dar problemele complexe pe care un astfel de subiect le ridicau cît şi, mai cu seamă, orientarea compozitorului către subiecte din viaţa societăţii romîneşti, a căror zugrăvire printr-o muzică de esenţă populară romînească îi putea deveni mai la îndemînă, l-au determinat să abandoneze acest proiect. Finită este însă *Uvertura eroică* (distinsă în 1945 cu „Premiul II Enescu"). Nu este o cantată propriu zisă, deşi este scrisă pentru orchestră simfonică şi două coruri.

Lucrarea comportă două secţiuni, prima fiind o uvertură în care sînt dezvoltate două teme; în final apar cele două coruri, pe un text simbolic („Slavă"), tratate într-un stil polifonic accentuat, de-a dreptul virtuoz. În stadiu de proiect înfăptuit doar pe jumătate a rămas încă din 1942 poemul coregrafic în 3 acte pentru orchestră, cor, solişti vocali, balet şi pantomimă întitulat *Miorita*. Compozitorul îşi propunea — şi ideia i se pare şi acum actuală — să realizeze o vastă frescă muzical-scenică în care fabulaţia celebrei balade să constituie mijlocul de exprimare a concepţiilor filozofice, despre viaţă şi natură, ale poporului nostru.

În deprinderea mînuirii stilului dramatic un rol important l-au jucat liedurile, prin probleme de expresie vocală şi mai ales de punere în valoare, prin melodie, a subtilităţii versurilor, de acompaniament, de gradare a intensităţilor sentimentelor exprimate. În afara unor lieduri disparate, pe versuri de Arghezi, Pillat, Horaţiu ş.a. un număr de 6 lieduri pe versuri de Bacovia şi alte cinci pe versuri de Blaga stau la baza unor cicluri: *Plumb*, *Vals de toamnă*, *Pulvis*, *Decembre*, *Rar*, *Melancolie* (Bacovia) şi *Legendă*, *Gorunul*, *Primăvara*, *Fiorul*, *Melancolie* (Blaga). Prin amploarea lor (nu e vorba de lungime ci de adîncime), ele sînt mici poeme, a căror caracteristică este exploatarea unor subtile stări sufleteşti, exprimate într-o muzică pe care, din păcate, o auzim destul de rar.

Simfonia I (1945) este prima lucrare de proporţii vaste, construită după rigorile genului. Materialul tematic este elaborat în caracter popular îndeosebi în Scherzo. Unitatea tematică este asigurată de prezenţa cvartei ca interval constitutiv al temelor şi de caracterul de sinteză pe care reluarea temelor principale din părţile anterioare îl conferă rondoului final. Lucrarea este orchestrată de o mînă sigură, deşi uneori prea compact.

Gheorghe Dumitrescu este autorul unui singur concert instrumental, pentru violoncel (1947), care diferă, ca stil, de celelalte lucrări ale sale în sensul că aici partea solistică şi orchestra se află într-un echilibru specific lucrărilor de virtuozitate — violoncelul fiind principalul exponent al expresiei artistice.

În ansamblu, lucrările despre care am vorbit dezvăluie un compozitor talentat, al cărui stil se conturează în strînsă legătură cu afirmarea unui conţinut de viaţă puternic, pe principii în general programatice şi pe baze intonaţionale populare.

Lucrările inspirate din lupta poporului

Acest capitol ar trebui să înceapă de fapt cu *Tudor Vladimirescu*; găsim necesar însă să ne oprim la corurile scrise de Gheorghe Dumitrescu, fără de care *Tudor* şi lucrările ce îi succed nu pot fi concepute, şi la opereta *Tarsiţa* şi *Roşiorul* (1948), pe un libret de N. Kiriţescu, scrisă în colaborare cu Viorel Doboş. Cea din urmă, prin acţiunea eroică, a stîrnit în compozitor ideea creării unei epopei eroice cu caracter popular (de altfel, unele elemente tematice sînt transferate în Tudor). Corurile constituie o contribuţie plină de greutate la tezaurul literaturii romîneşti a genului. Autorul a scris numeroase piese corale, în special pentru Ansamblul M.F.A. (al

cărui colaborator statornic a fost timp de un deceniu), cu caractere foarte variate. Cunoașterea perfectă a registrelor vocilor, a efectelor de cor mut,de cor vorbit, fluierat etc. l-a condus către o scriitură de mare eficacitate artistică. Meritorii sînt corurile în care un cîntec popular este armonizat în modul cel mai firesc, așa cum ar fi făcut-o creatorii lui anonimi *(Foicica bobului, Foaie verde viorea ș.a.)*. O serie de procedee, ca mersul în cvinte și cvarte paralele, dublarea sopranului cu tenorul și a altoului cu basul, crearea unui fundal armonic de cor mut — sînt specifice manierei corale a lui Gheorghe Dumitrescu. În căutarea versurilor și melodiilor pentru diverse coruri, autorul a luat contact cu numeroase comori ale creației populare, pe care și le-a apropiat și al căror spirit și l-a însușit într-atît încît a căpătat ușurința de a crea vers și melodie de o rezonanță autentică remarcabilă. Mențiunea este necesară, pentru că explică pe Gheorghe Dumitrescu — autorul textelor unor lucrări proprii de vaste proporții. Printre acestea se află oratoriul istoric în 3 acte *Tudor Vladimirescu.*

La 24 septembrie 1951, în cadrul „Săptămînii muzicii romînești", pe cînd compozitorul nu avea încă 35 de ani (este născut la 15 decembrie 1914, în Oteșani — regiunea Argeș), prima parte din *Tudor* a stîrnit entuziasm. La 23 ianuarie 1955, a avut loc prima audiție integrală, căreia i-au urmat altele primite excepțional de către presă și public (a fost imprimat, fragmentar, și pe disc). Lucrarea a adus autorului ei Premiul de Stat și Premiul Academiei R.P.R. (1958).

De-a lungul celor 36 de numere, se desfășoară o acțiune dinamică, antrenantă. Versurile sînt populare și orînduite de autor după necesitatea dezvoltării dramatice. Rolul lui Tudor este relativ restrîns din punct de vedere solistic ; aici, ca și în alte lucrări, eroul se contopește cu masa, deținătoarea rolului principal. Urmărirea acțiunii muzicale este înlesnită de construcția oratoriului pe baza unui număr de leit-motive. Alcătuite din fragmente scurte, acestea cuprind în tensiunea intervalică, în distribuirea valorilor germenii unor puternice și ample dezvoltări. Unele dintre ele (al răscoalei, de pildă) sînt atît de plastice încît au trecut și în alte opusuri ale autorului (cel pomenit — în opera „Răscoala"). Limbajul popular este evident ; George Breazul analizează temeiurile populare ale oratoriului într-un documentat studiu (Muzica nr. 7—8, 1952, p. 65). Din însuși rolul pe care autorul îl acordă eroului titular se poate desprinde concepția sa despre mișcările revoluționare ; aici Tudor apare ca un exponent al maselor, a cărui putere stă tocmai în sprijinul acestora ; iar jertfa sa, înobilată, constituie un imbold în lupta lor pe mai departe.

În 1951, Gheorghe Dumitrescu scrie muzica de scenă pentru piesa *Ion Vodă cel Cumplit* de Laurențiu Fulga. Atras de subiect, se gîndește la o operă, al cărei libret, în versiunea ultimă (patru acte și opt tablouri), îl elaborează împreună cu regizorul George Teodorescu. Caracterul popular al operei (1955) este evidențiat nu numai de subiect, inspirat dintr-o pagină frămîntată din istoria noastră, ci și de structura versurilor, și a melodiilor, utilizarea unor cîntece populare cu caracter patriotic („Ștefan, Ștefan, Domn cel Mare", „Hai frați"). Fondul lucrării este lupta din 1572—74 împotriva turcilor. Accentul cade pe zugrăvirea lui Ion Vodă ca luptător și mai puțin pe viața lui particulară (deși nu lipsesc unele conflicte psihologice secundare). Nu numai personajele își au leit-motive ci și unele stări și atitudini ale maselor, ca iubirea de țară, asuprirea, jalea norodului etc. Unele leit-motive constituie sîmburele din care se dezvoltă arii (a Maricăi Doamna, de pildă). Deosebit de reușită este tratarea corului, prin suflul liric, rezonanțele de autenticitate, frumusețea și economia tratării (colindul lui Petruț).

Opera *Răscoala* (1959), în 4 acte — 6 tablouri —, se bazează pe un libret al autorului, după romanul lui Rebreanu. Concepția dramatică a compozitorului vizează aici opoziția dintre masa țăranilor, eroul colectiv, și Iuga, reprezentantul unei clase minoritară numeric, boierimea. Eroii individuali care apar întruchipează interesele și idealurile țărănimii exploatate ; de cealaltă parte, acoliții lui Iuga tind spre îmbogățirea prin abuz și furt, visează măriri și dominații. Față de roman, opera are în plus un personaj, ceferistul Dragoș ; el nu reprezintă încă o conștiință revoluționară ci este mai mult un exponent al social-democrației. În chemarea țăranilor obidiți la revoltă sînt prelucrate cîteva versuri din *Împărat și proletar* de Eminescu. Masa, reprezentînd pilonul central pe care este clădită opera, a determinat ca, din punct de vedere muzical, accentul să cadă pe cor, ale cărui momente de culminație dramatică sînt tratate de compozitor cu măiestrie. Pentru calitățile sale, *Răscoala* a fost distinsă cu Premiul Academiei R.P.R.

Lupta poporului sub conducerea partidului pentru răsturnarea regimului burghezo-moșieresc, temă cu adînci semnificații social-politice, și momentul istoric crucial — actul măreț de la 23 August 1944 — constituie subiectul dramei muzicale lirice *Fata cu garoafe* pe un libret de Nicolae Tăutu. Opera a fost creată în 1960, în cinstea aniversării a 4 decenii de la înființarea Partidului Comunist din Romînia. Acțiunea operei înfățișează un episod din lupta partidului ; eroii săi sînt comuniști. Figura centrală este luptătoarea comunistă sub numele conspirativ „Fata cu garoafe". Activitatea ei revoluționară se desfășoară împreună cu cea a tînărului comunist Ștefan, a organizatorului de partid Lazăr, a tipografului Moș Pandele și a muncitorului Florea. În grupul personajelor pozitive va intra și locotenentul Stancu, a cărui conștiință se luminează treptat. Reprezentanții forțelor reacțiunii sînt generalul, prefectul, căpitanul Rîncu și ofițeri ai armatei hitleriste. Valoroasă și reușită în ansamblul ei, *Fata cu garoafe* constituie un pas înainte pe drumul conturării operei contemporane romînești. Desfășurarea dramatică bine condusă — exceptînd o scenă de dragoste plasată nefiresc,

întrerupînd un moment de încordată acțiune —, caracterizarea convingătoare a maselor în acțiune prin intonațiile cîntecului revoluționar (care constituie o modalitate explorată de compozitor pentru prima oară într-o lucrare dramatică), bogăția sufletească a unor eroi (din păcate nu toți individualizați în suficientă măsură — Lazăr, Pandele), stilul în general cantabil, contribuie la transmiterea mesajului ideologic și artistic al operei.

O altă lucrare a lui Gheorghe Dumitrescu inspirată de eroicele lupte din trecut ale clasei muncitoare este oratoriul pentru soliști, cor mixt, cor de copii, povestitor și orchestră *Griviția noastră* pe versuri de Cicerone Theodorescu, închinat memoriei luptătorilor ceferiști de la Atelierele C.F.R. Griviția. Oratoriul este construit în trei secțiuni, partea centrală, miezul acțiunii, fiind încadrată de un prolog și un epilog care reprezintă prezentul luminos. Unitatea sa este realizată prin folosirea, ca și în alte lucrări ale autorului, a unor motive conducătoare. Ele sînt create astfel încît să fie cît mai pregnante, sugestive pentru ideea ce o reprezintă, ușor de recunoscut și proprii unor transformări și dezvoltări vocal-simfonice. Compozitorul vădește și aici talentul său de melodist, predilecția pentru o scriitură corală clară, cu puternice rădăcini în cîntecul popular și cel muncitoresc revoluționar. În acest fel, mesajul său se transmite mai pregnant, mai direct ascultătorilor. Scriitura corală este realizată la un înalt nivel artistic; efectele corale sînt judicios folosite și gradate — de la șoaptă pînă la scandarea impetuoasă, de la unisonuri pînă la împletiri masive de voci. Continuitatea acțiunii este asigurată de Povestitor, de utilizarea recitativelor și a motivelor conducătoare. Varietatea discursului muzical provine din alternarea, înlănțuirea și suprapunerea acestora din urmă în funcție de scopul dramatic și muzical urmărit: redarea, într-un limbaj viu, convingător, a uneia din cele mai însemnate bătălii de clasă din istoria contemporană a țării noastre.

Lucrările închinate de Gheorghe Dumitrescu luptei maselor de-a lungul veacurilor alcătuiesc un ciclu, format din opera *Decebal* (1958, care nu a fost încă reprezentată), opera *Ion Vodă cel Cumplit*, oratoriul *Tudor Vladimirescu*, opera *Răscoala*, oratoriul *Griviția*, opera *Fata cu garoafe* și oratoriul *Zorile de aur* (1964, scris în cinstea aniversării a 20 de ani de la Eliberare). Încheind acest ciclu, Gheorghe Dumitrescu a tratat, cu mijloacele specifice dramei muzicale și ale oratoriului, momente din istoria țării noastre, a căror alegere, începînd de la *Tudor Vladimirescu*, vădește axarea pe cele mai semnificative acțiuni ale maselor.

În afara ciclului amintit, în această perioadă Gheorghe Dumitrescu a lucrat și la alte compoziții printre care numeroase cîntece de masă, muzică de film (documentare, artistice de lung metraj — *Aproape de soare* și *Tudor*, distins în 1964 la Buenos-Aires), *Simfonia a II-a* și *Ogoare înfrățite*.

Simfonia a II-a este scrisă în 1962, în cinstea celei de a 15-a aniversări a proclamării Republicii. Nu este o lucrare programatică, după cum nu este nici o cantată. Vocea apare aici integrată din necesitatea de a concretiza un sentiment de gratitudine pentru harnicul popor, de mîndrie pentru realizări, liniștea izvorîtă din încrederea în justețea țelului spre care ne îndreptăm. Nu este o rezervă față de posibilitățile muzicii instrumentale în acest sens ci sublinierea lor prin cuvînt, ca urmare a unei îndelungi practici în domeniul dramei muzicale și oratoriului. În partea a 2-a, corul este integrat ca un simplu compartiment al orchestrei și este tratat ca atare. Baritonul apare ca solist în trio-ul scherzoului iar în final corul susține întregul edificiu al părții și, prin această greutate specifică, al întregii simfonii.

La baza părții ultime stă un cîntec de masă mai vechi al compozitorului, un imn de proslăvire a patriei și a oamenilor săi harnici, pe versuri de Nicolae Labiș. Din materialul său tematic a izvorît și tema a II-a a primei părți. Tratarea vădește experiența compozitorului și, totodată, tendința spre o muzică complexă în construcție, spre configurarea unor teme de mari contraste, cu o structură tonală lărgită (debutul simfoniei) sau de un diatonism pur (partea vocală solistică din Scherzo). Aceste contraste au darul de a diversifica discursul, de a trezi interesul, dar, deopotrivă, pot dezechilibra, stilistic, o lucrare ale cărei puncte de plecare sînt principii juste. În acest sens considerăm partea solistică amintită și, întrucîtva, finalul, al căror caracter este mult depărtat de conceptul simfonic.

Suita *Ogoare înfrățite (1963)* reprezintă, față de precedentele, un pas înainte în sensul că ideia programatică are un accentuat caracter general, titlurile celor cinci părți și caracterul muzicii orientînd fantezia ascultătorului mai mult decît desfășurarea muzicii — construită după rigori simfonice, unitară prin folosirea unui motiv de bază al întregii suite.

Intens expresivă este partea a IV-a, „Amintiri triste", o passacaglie pe un leit-motiv din *Răscoala*.

Este dificil de stabilit care va fi orientarea tematică, pe viitor, a compozitorului; se pare însă că lucrările realizate pînă în prezent îi conferă un profil personal pe care îl întrezărim și în continuare, anume de cîntăreț al vastelor fresce sociale.

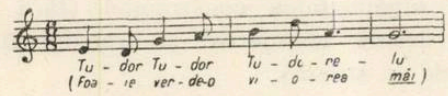
Trăsături ale limbajului muzical

Ne-am oprit în treacăt asupra lucrărilor lui Gheorghe Dumitrescu; fructuoasă este pentru cercetător examinarea structurii muzicale a acestora, factura melodică, armonică, contrapunctică, orchestrală, forma etc. O analiză amănunțită relevă trăsăturile limbajului muzical pe care

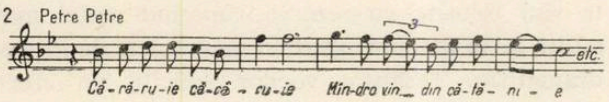
compozitorul îl foloseşte şi care îi este propriu, definindu-i stilul, personalitatea. Ne vom opri asupra cîtorva, pe care le considerăm mai elocvente.

Structura melodică=modală

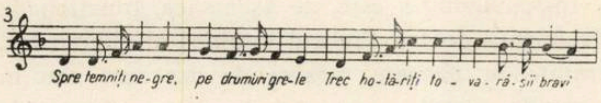
Contactul cu muzica populară l-a familiarizat pe compozitor cu graiul muzical popular, l-a influenţat în crearea unor melodii. De la citatul direct — în *Tudor* este folosită melodia *Bate vîntu nu-nceta*, nr. 52 în *200 cîntece şi doine*, ESPLA 1955, armonizat pentru cor, caietul ESPLA 1955, drept cîntec al mamei lui Tudor —



pînă la melodia în cel mai autentic stil popular, ca în *Răscoala:*

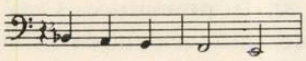


Alteori, compozitorul pleacă de la elemente structurale ale cîntecului popular, ca cvarta de pildă. În elaborarea melodiei, Gheorghe Dumitrescu a explorat şi genul cîntecului vechi muncitoresc, ca în corul introductiv din *Fata cu garoafe*

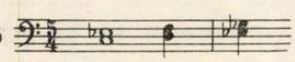


Caracterul de cîntec revoluţionar este evident: conturul melodic şi ritmic pregnant, specific, ambitusul restrîns, structura din fraze egale îl fac uşor de recunoscut şi reţinut. Apariţia lui constituie un salt în evoluţia stilului compozitorului, o concluzie firească. Utilizarea cîntecelor haiduceşti şi a celor patriotice din *Tudor Vladimirescu* nu putea să ducă decît la cîntecul revoluţionar, chintesenţă pe plan muzical a aspiraţiilor de libertate ale poporului.

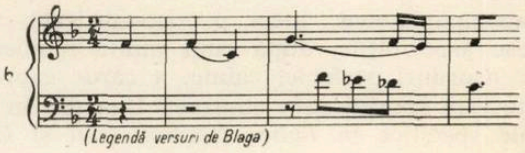
În *Tudor Vladimirescu*, unul dintre motive, al doilea al vaietelor norodului asuprit, are structura modului locric, cel mai depresiv:



Asemănător ca etos este motivul suferinţei poporului din *Grivița;* înlănţuirea de terţe mici în mod minor crează o atmosferă sumbră, apăsătoare

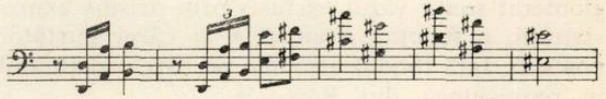


Structura major-minorului conferă noblețe expresiei, îmbogăţind din punct de vedere modal discursul, creind atmosferă, devenind structural în acompaniament

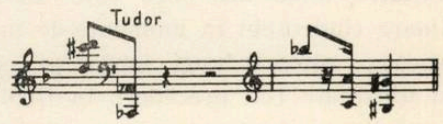


Motive conducătoare.

Adevărate „pilule" ale ideii, sînt concepute în aşa fel încît să sugereze un sentiment fundamental, să fie pregnante, impunîndu-se atenţiei şi să se preteze la dezvoltări. Iată de pildă clocotul răscoalei *(Răscoala)*, ţîşnind impetuos din adîncuri către lumină

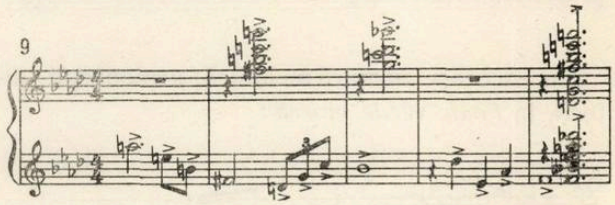


Este de fapt o trecere directă, exceptînd cîteva note de pasaj, prin cvinte ascendente. Unele motive migrează cu modificări minime în alte lucrări, datorită tocmai expresiei concentrate pe care o au. Este cazul motivului răscoalei din *Tudor*, prezent ca motiv al revoltei în *Răscoala:*



În funcţie de momentul dramatic şi intenţiile expresive compozitorul combină în chip măiestrit diferite leit-motive, creînd o imagine de ansamblu, închegată.

Fără a fi un leit-motiv propriu zis, se impune atenţiei motivul de debut al *Simfoniei a II-a*, prin structura sa melodică, ce epuizează totalul cromatic, organizat îndeosebi în succesiuni de cvarte, conţinînd, virtual, elementele de bază ale lucrării

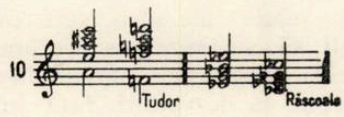


Aspecte armonice

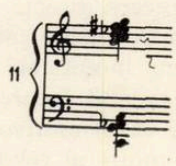
În exemplul precedent, armonia izvora din însăşi melodie, pe baza principiului ordonării pe verticală a notelor constitutive ale liniei orizontale, melodice. De regulă însă, Gheorghe Dumi-

trescu cultivă o armonie pe baze funcţionale clasice.

Armonia, ca suport al liniei melodice în lucrările vocale, are o structură mai simplă, urmărind, cvasi ilustrativ, ca o componentă a conceptului de acompaniament, ideia poetico-muzicală. Nu lipsesc asperităţile, după cum multe momente aduc acorduri perfecte, calme, a căror expresivitate este sporită prin contrast. Una din înlănţuirile specifice în *Tudor Vladimirescu* şi *Răscoala* de pildă este între acorduri majore la interval de 4 cvinte descendente :

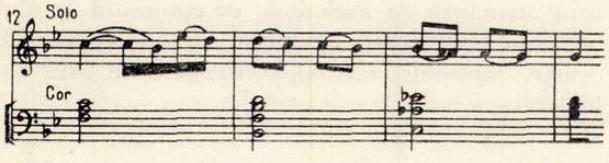


Acordul este la Gheorghe Dumitrescu un conglomerat sonor văzut exclusiv prin prisma expresivităţii, a funcţiei dramatice al cărei purtător poate fi. Iată fondul armonic pe care cad ţăranii în represiunea din Răscoala :

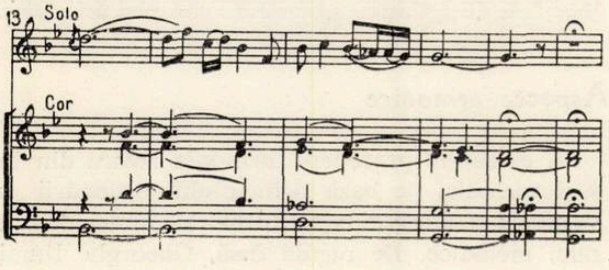


Mobilitatea tonal armonică este uneori surprinzătoare (îndeosebi în momente de încordare dramatică) ; alteori, lungi suprafeţe sînt în aceeaşi tonalitate (cu precădere în finaluri).

În coruri precumpăneşte latura modală a înlănţuirilor. În *Foaie verde rozmalin*, cadenţa frigică nu se încheie cu un acord major, aşa cum se armonizează în muzica populară bănăţeană. ci, păstrînd modul minor, compozitorul accentuează caracterul plagal al cadenţei



Sau, aceeaşi turnură melodică, armonizată diferit, în *Foaie verde viorea :*



Alte elemente

Specificul muzicii dramatice solicită compozitorului multă fantezie în ordonarea elementelor, în construcţie, în orchestraţie, în tratarea vocală. Această fantezie apare la Gheorghe Dumitrescu călăuzită de reguli pe care şi le-a impus pentru asigurarea unităţii stilistice, de conţinut. Arcuirea masivă şi totuşi elegantă a numerelor din *Tudor Vladimirescu,* cu revenirile calitativ înnoite ale unor momente ca marşul, cavalcada ş.a., vastele suprafeţe corale din *Răscoala,* impuse de concepţia dramatică corespunzătoare adevărului istoric — iată două din exemplele care atestă organicitatea construcţiei (fără a mai vorbi despre leit-motive şi transformările pe care ele le suferă).

Din punct de vedere vocal, Gheorghe Dumitrescu cultivă o scriitură cantabilă, atît în recitativ cît şi, firește, în arie: intonaţiile mai abrupte sînt folosite cu rezervă, căpătînd astfel mai multă forţă de convingere în momentele de intens dramatism. Ţesătura vocilor solicită un efort continuu din partea cîntăreţilor, compozitorul preferînd registrele înalte şi de mare tensiune.

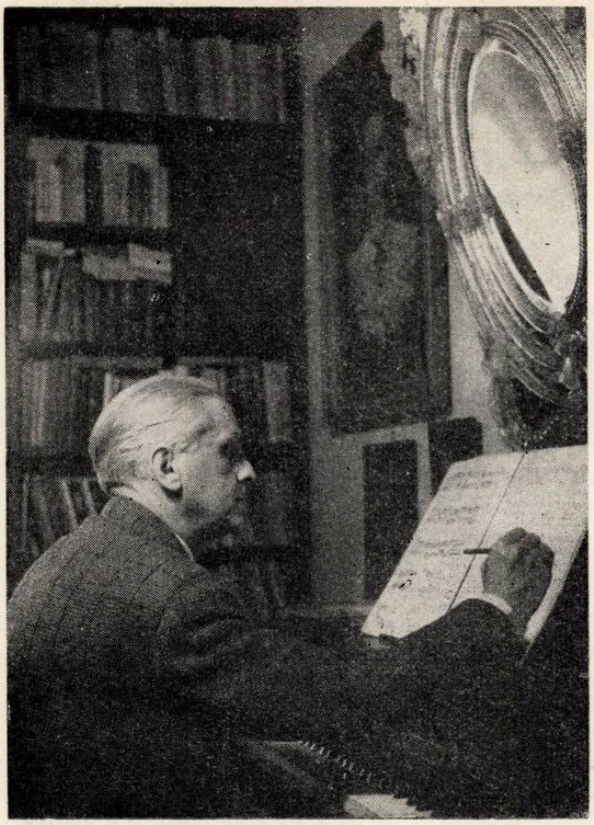
Acolo unde expresia o cere *(Răscoala, Fata cu garoafe),* caricaturizarea limbajului cu care sînt caracterizate elemente negative este făcută cu vervă, atît în conturul melodic cît şi în orchestraţie.

Instrumentaţia este, de asemenea, funcţională. Preferinţa pentru timbrul luminos al alămurilor, tratate în pachete masive de acorduri sau în semnale specifice, se vădeşte în momente de cavalcadă sau de apoteoză. Percuţia, prezentă cu osebire în opere, are un puternic rol imitativ.

★

Pentru un compozitor în plină afirmare, cu o atît de prodigioasă activitate creatoare (pe lîngă cea pedagogică — profesor de armonie la Conservatorul din Bucureşti — şi obştească — conducător al biroului secţiei de muzică de operă din Uniunea compozitorilor din R.P.R.), concluziile ar fi premature. Ceea ce apare cu evidenţă este însă orientarea lui Gheorghe Dumitrescu către zugrăvirea, în operă şi oratoriu, a unor importante momente din istoria Romîniei, folosirea creatoare a tezaurului muzicii populare şi a moştenirii artistice a predecesorilor, caracterul personal, original al limbajului muzical, încadrarea sa în primele rînduri ale artei noastre noi, realist-socialiste.

ANDREI PORFETYE



Tudor Ciortea

În cultura noastră muzicală contemporană, compozitorul Tudor Ciortea şi-a cucerit, prin creaţiile sale valoroase, în special în domeniul muzicii instrumentale şi de cameră, un loc de seamă. Cîntarea vieţii poporului, redarea bogăţiilor sale spirituale prin arta sunetelor într-un grai propriu lui, pe înţelesul unui cerc cît mai larg, sînt trăsături comune ce caracterizează muzica compozitorilor din zilele noastre. Fiecare din ei contribuie, prin personalitatea sa, la conturarea unei şcoli muzicale naţionale a cărei matcă se lărgeşte din ce în ce mai mult. Ea reuneşte deopotrivă, în special în anii de după eliberarea ţării, stiluri şi direcţii diferite avînd un ţel comun. Caracteristic pentru muzica noastră este permanenta dezvoltare, asimilarea celor mai diferite tehnici şi cuceriri pe plan mondial, cu scopul de a reda un conţinut emoţional cît mai adînc, care să reflecte bogăţia vieţii noastre contemporane.

Dezvoltarea creaţiei lui Ciortea se înscrie pe această linie.

Născut în anul 1903 la Braşov, Tudor Ciortea a fost îndrumat în tainele artei sonore de către compozitorii Gheorghe Dima şi Paul Richter. Organiştii Rudolf Lassel şi Egon Hajec au contribuit de asemenea la formarea sa profesională. La Conservatorul din Cluj urmează clasa de pian a profesorului Ilia Sibianu, luînd totodată lecţii de armonie de la compozitorul Johannes Schüler.

În anul 1924, îl aflăm în Belgia. Aci, paralel cu frecventarea cursurilor Universităţii din Bruxelles, ia lecţii de contrapunct cu compozitorul Joseph Jongen, apoi, doi ani mai tîrziu, se înscrie la Şcoala Normală de Muzică din Paris, urmînd cursurile de compoziţie ale lui Paul Dukas şi de forme muzicale ale Nadiei Boulanger.

Întors în ţară, Tudor Ciortea continuă să studieze la Conservatorul din Bucureşti unde absolvă clasa de contrapunct a lui Ion Nonna Otescu.

De la începutul carierei sale, compozitorul se simte atras de bogăţia şi varietatea melosului popular, întrevede în acesta un izvor proaspăt şi nesecat oferind posibilitatea de a reînnoi limbajul muzical, de a crea, folosindu-se de el, un grai nou, viu, cu laturi specifice, neîntîlnite pînă atunci în muzica universală. Aportul substanţial cu care contribuie la făurirea noii noastre culturi este — după cum s-a mai afirmat — pe planul muzicii instrumentale şi de cameră. Evident, Ciortea este un liric. Predilecţia sa pentru atmosfera de baladă, cîntecul doinit sau colind este manifestă. Dar, cu toate acestea, muzicii sale nu-i străină verva, vivacitatea, spiritul, adăpat din sprinţarele jocuri populare. Astfel, rondourile finale din primele lucrări se bazează mai întotdeauna pe formulele melodico-ritmice, împrumutate din diverse jocuri populare. O latură, care nu trebuie deloc uitată şi care se accentuează în lucrările sale mai recente — ne referim în special la Octetul Păcală — este umorul ce-şi întinde gama de nuanţe pînă la satiră şi sarcasm. Ultimele gradaţii sînt întîlnite, bine înţeles, mai rar. Ceea ce predomină este caracterul de glumă, de şagă.

Astfel stînd lucrurile, vom înţelege de ce creaţia lui Tudor Ciortea s-a desfăşurat, pînă în prezent, — cu cele două excepţii : *Concertul pentru orchestră de coarde* şi *Passacaglia* şi *Toccata* pentru orchestră — în incinta sălii mici de cameră.

Înclinarea autorului spre interiorizare, evocarea unor stări sufleteşti intime, de meditaţie, au reclamat anume mijloace de expresie, anume forme muzicale, capabile să le exprime autentic.

Instrumentul în stare să asigure toate aceste cerinţe în mod optim, este bineînţeles pianul. La el, compozitorul face mai întotdeauna apel cînd are ceva de comunicat, iar rezultatul frămîntărilor sale, rodul pasiunii lui, au devenit suite şi sonate pentru pian, vioară şi pian, lieduri pentru voce şi pian etc. Deci, pianul reprezintă, chiar de la începutul drumului său de creaţie, instrumentul preferat. Poate şi datorită faptului că Tudor Ciortea, pianist fiind, se simţea „mai acasă" pe acest instrument. De altfel, scriitura sa pianistică este impecabilă. Ne dăm seama de acest lucru, aruncînd o privire asupra partiturilor, de multe ori de factură dificilă, dar întotdeauna „pianistică".

Felul său de a organiza materialul muzical este cît se poate de simplu. Mai întotdeauna sînt preferate ţesături aerate în care domină linii melodice cu contururi plastice, pregnante. Acompaniamentul, de predilecţie figurativ, bazîndu-se mai întotdeauna pe o armonie clară, strict tonală, este discret şi favorizează melodica principală. Acest fel de înveşmîntare este, credem, reclamat şi de materialul muzical de bază folosit, — melosul popular care în această ambianţă străbate mai uşor, se detaşează mai bine. Nu rare sînt cazurile, însă, unde compozitorul apelează la scriitura polifonică. Dar, şi aici, el aplică în mod personal sistemul de organizare a materialului consacrat de marii maeştri ai muzicii universale. Prin adoptarea stilului imitatoric, şi chiar a celui fugat, la melosul popular romînesc, el îşi îmbogăţeşte paleta sonoră. Aceste feluri de scriitură, însă, nu le vom întîlni separat ci convieţuind în mod armonios cu alte stiluri. Astfel, Ciortea reuşeşte să facă o sănătoasă sinteză între cele două mari stiluri consacrate, ce domină muzica de-a lungul mai multor secole încoace, polifonia şi omofonia.

O altă sursă de care s-a folosit sau, mai bine spus, de la care şi-a împrumutat anumite procedee de scriitură o constituie impresionismul francez. Lucru ce de altfel nu este deloc de mirare, ţinînd cont de influenţa exercitată de către muzica franceză asupra muzicianului în plină formare.

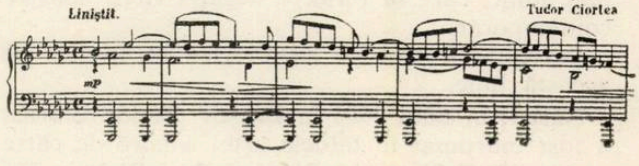
Dar trebuie menţionat că în lunga listă a opusurilor lui Tudor Ciortea găsim puţine exemple unde influenţa impresionismului se face simţită. Unele caracteristici ale scriiturii impresioniste au fost încadrate în mod organic în stilul personal al autorului (Trei piese pentru pian).

După cum este normal, creaţia lui Ciortea este supusă unei dezvoltări permanente. Cu tot aspectul ei unitar, putem distinge totuşi etape, fără ca acestea, însă, să fie despărţite prin graniţe vizibile şi săritoare. Trecerea se face lent, abia simţită. În afara măiestriei mereu crescîndă, evoluează, bineînţeles, concepţia autorului, poziţia sa faţă de materialul sonor în general şi faţă de melosul popular în special. Cercetînd creaţia lui Ciortea, putem distinge trei perioade mari, specifice, indisolubil legate între ele, fiecare cu caracteristicile ei. Ceea ce este propriu unei etape anterioare poate fi deslușit în lucrările ce aparţin intervalului următor, dar schimbîndu-şi înfăţişarea.

O primă perioadă ar cuprinde anii între 1924 şi 1940. În acest interval de timp, autorul a folosit cu predilecţie melodica populară în forma de citat, căutînd doar s-o prezinte într-o tectonică sonoră adecvată şi îmbrăcînd-o într-o scriitură instrumentală îngrijită. *Joc ţigănesc* pentru pian, *Preludiul* pentru pian, *Sonata* pentru pian în stil rapsodic, o serie de lieduri pe texte de autori romîni şi universali, piese mici pentru pian, sînt roadele muncii de creaţie din această perioadă.

Joc ţigănesc este o piesă mică, scrisă pe băncile Şcolii normale de muzică din Paris în timpul cînd Ciortea se găsea încă sub îndrumarea lui Paul Dukas. Lucrarea, prezentată de mai multe ori în cadrul producţiilor clasei de compoziţie a maestrului francez, se remarcă prin concizia, echilibrul formei şi perfecţiunii scriiturii instrumentale. Pe fondul unei figuraţii melodice sînt proiectate accente ritmice şi, din cînd în cînd, crîmpee melodice provenite din folclorul ţigănesc (mai cu seamă în B). Scurta piesă este scrisă în forma A.B.A.

Preludiul pentru pian în stil neoclasic, datînd tot din timpul uceniciei, în afară de valoarea muzicală certă, prezintă interes deoarece vedem în el germenii stilului de mai tîrziu al lui Ciortea. Aruncînd privirea asupra facturii, ne dăm seama de sfera de influenţă, de gradul prim de rudenie cu muzica preclasică dar mai ales cu cea a lui Bach. Pedala, mişcarea liniilor, ritmica complimentară sînt dovezi palpabile. Dar, totodată deslușim şi noul : linia melodică superioară are un vădit caracter modal, iar folosirea secundei mărite (a) în asemenea împrejurare este neobişnuită pentru stilul respectiv. Interesantă este de asemenea ritmizarea pedalei.

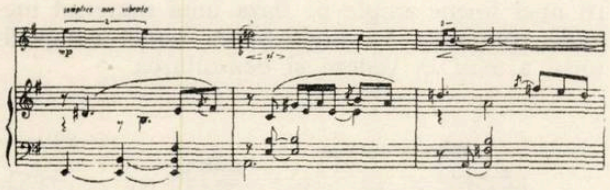


În Preludiu, autorul a încercat grefarea melosului folcloric romînesc pe tipare consacrate, păstrînd caracteristicile stilului dar schimbînd totodată sfera expresivă.

Din această perioadă mai datează prima sonată pentru pian în stil rapsodic.

Urmează o serie de lucrări în cadrul cărora autorul folosind încă citatul folcloric, caută să organizeze materialul melodic împrumutat în tipare

consacrate ca sonată, lied, rondo etc. *Sonata pentru vioară și pian* (1943) dedicată lui George Enescu este o primă lucrare ce poartă amprenta noilor caracteristici. Atît din punct de vedere al conținutului expresiv cît și al tratării instrumentale, această lucrare are multe puncte comune cu Sonata a III-a pentru pian și vioară în caracter popular romînesc de George Enescu. În tratarea instrumentelor, în special a viorii, autorul folosește, ca și Enescu, practica lăutarilor. Gama cu caracteristica secunda mărită, se întîlnește pas cu pas.

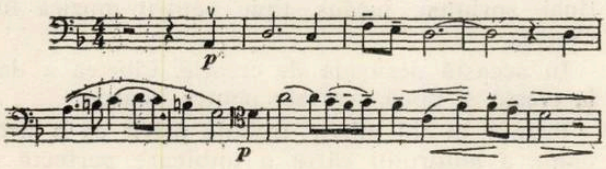


Momente melismatice colorează liniile melodice. Schema clasică de sonată este ocolită, deși împărțirea în cele trei secțiuni consacrate: expoziția, dezvoltarea și repriza este menținută. Înlănțuirea temelor aproape de aceeași expresie se face în mod rapsodic. Raportul clasic tonal este evitat.

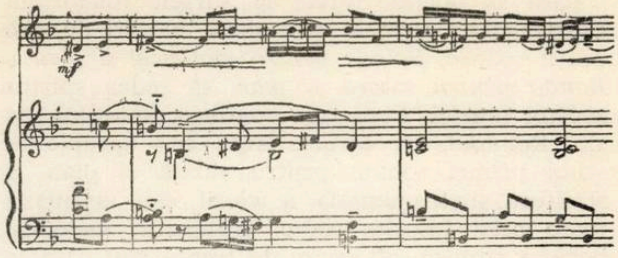
Partea a doua are la bază un colind din Ardeal cules de Sabin Drăgoi, care constituie tema pentru o serie de variațiuni cu caracter de baladă. Firul narativ este tors de vioară în alternare cu pianul, din care răzbate mereu motivul inițial.

Ultima mișcare are un caracter jucăuș, o ritmică pregnantă, desele schimbări metrice, accente deplasate sînt caracteristice. Lucrarea, executată în prima audiție în anul 1946 de către violonistul Constantin Bobescu și autor la pian, a fost distinsă în același an cu premiul Enescu.

Sonata pentru violoncel și pian contrastează mult cu cea de vioară și pian. Dacă acolo folosirea unor moduri cromatice cu secunda mărită era precumpănitoare, aci, discursul muzical este canalizat într-o diatonică modală. Tema largă, expresivă a violoncelului în modul doric de o invenție proprie,

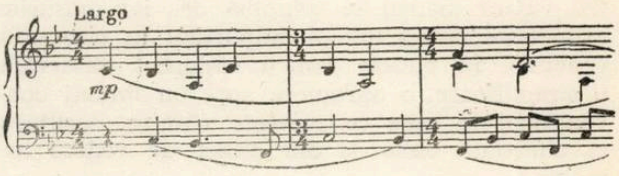


este o linie ce împlinește toate cerințele în vederea construirii unei sonate ample. Prezentarea temei secunde se face conform expunerii unui subiect de fugă (tonică — dominantă — tonică) însoțit de contrasubiect.



Este deci acea îmbinare a procedeului polifonic cu cel folosit în epoca clasică. Dezvoltarea este concisă după care, conform tiparului clasic, apare repriza, aci scurtată și ușor modificată, mai cu seamă tema secundă.

Și în partea a doua, lirică, cu caracter de cîntec lung, observăm procedee de imitație.



Violoncelul desfășoară o linie caldă, expresivă ce se întinde pe mari suprafețe, revărsîndu-se în secțiunea mediană și allegro, bazată pe un motiv în măsura 5/8. Partea se încheie cu revenirea primei secțiuni. În final, un rondo vioi, în măsura de 5/8, ritmul este animatorul și susținătorul principal al discursului muzical. Re minorul se instalează de la început cu autoritate generînd o stare tonală stabilă.

Interesul autorului pentru cîntecul popular n-a slăbit nici un moment. Am văzut cum intonațiile populare au îmbibat substanța muzicii în unele lucrări ample. Dragostea compozitorului pentru folclor și-a găsit concretizarea într-o serie de lucrări ce folosesc ca material principal teme autentice de proveniență populară. În aceste piese de dimensiuni reduse, compozitorul a căutat formele cele mai adecvate de înveșmîntare pentru melodii de proveniență populară. Din această categorie de lucrări fac parte, printre altele, *Suita pentru pian pe teme bănățene, Suita tîrnăveană pentru pian, Suita pentru vioară și pian pe teme din Bihor* (1949), *Suita pentru pian pentru copii pe teme populare.*

Ce este comun tuturor lucrărilor de acest gen?

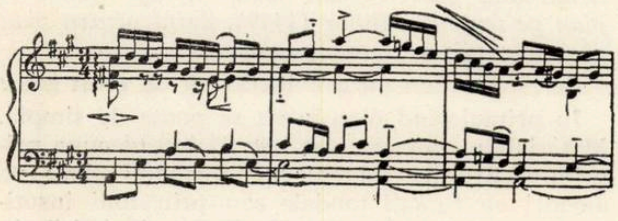
În primul rînd factura cît se poate de simplă. Materialului împrumutat i se dă întotdeauna prioritate. El este reliefat prin armonii clare pe alocuri cu funcții modale sau prin linii însoțitoare cu profil mai șters. Scriitura pianistică, de exemplu în *Suita pentru pian* pe teme bănățene, este strălucită. În *Suita pentru violoncel și pian* pe teme populare din Bihor, armonia este asemănătoare celei folosită în special de Sabin Drăgoi, cu deosebire că aci, repartizarea materialului pentru instrumente, adică factura instrumentală, este realizată cu mult rafinament. Înșiruirea pieselor se face, — conform obiceiului întîlnit la preclasici, — pe baza principiului de contrast, fie de tempo, fie numai de expresie.

Fără să apeleze direct la sursele folclorului, Ciortea își propune, în cele două lucrări de proporții reduse, *Balada pentru violoncel și pian* și *Rondo pentru vioară și pian*, să redea spiritul acestei muzici. Construit conform tiparului clasic, Rondoul are caracteristici ce-l apropie de stilul primei sonate pentru vioară și pian. Și scriitura instrumentală a viorii este asemănătoare celei folosite acolo. Înfloriturile melodice, bogăție ritmică, alternare de trepte sînt caracteristici întîlnite în ambele lucrări. Pianul, imitînd la început țambalul, se încadrează perfect în atmosfera generală.

Sub altă înfățișare se prezintă *Balada* pentru violoncel și pian. Ca și în *Sonata* pentru violoncel și pian, compozitorul apelează la un limbaj preponderent diatonic. Ritmica este mult simplificată, chiar și metrica. Dacă în lucrarea pentru vioară metrul se schimbă des iar măsurile asimetrice ocupă un loc important în structura generală, în piesele pentru violoncel observăm o simplificare, o apropiere spre un limbaj convențional în ceea ce privește ritmica, scriitura și cîteodată chiar și din punct de vedere armonic.

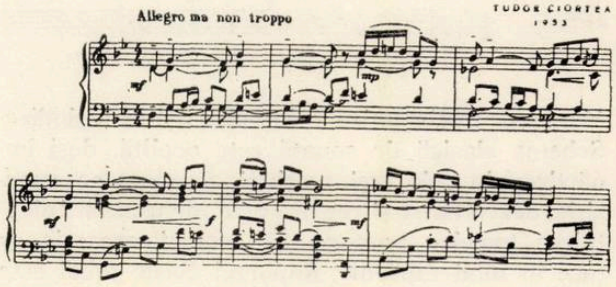
Sonata I pentru pian reprezintă pentru cel care păşeşte la o analiză, mai ales din punct de vedere stilistic, un cîmp larg de investigație.

În mare, se poate urmări tendința autorului de a îmbrăca un material melodic, apropiat ca fizionomie de cel popular, cu veșminte furnizate de muzica clasică sau romantică. Cu alte cuvinte, făurirea unei sonate cu ajutorul unui material autentic romînesc. Dacă acest lucru îi reușește, în mare parte, în prezentarea temei, nu putem constata același lucru și în construirea punților, în trecerile spre o nouă temă, sau, cum se întîmplă în partea a doua în varierea temei de bază. Este știut că pentru o anumită etapă de creație a școlilor naționale, una din problemele interesante le constituie tocmai punțile de trecere și dezvoltările. Peste aceste greutăți n-a putut trece nici Ciortea. Să urmărim de care mijloace s-a folosit autorul pentru ocolirea pericolului. Să analizăm de pildă un fragment din prima trecere :



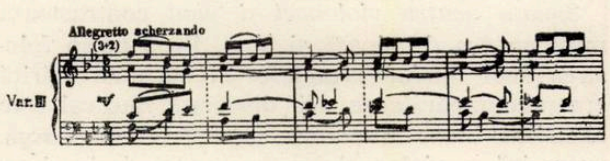
Ce constatăm ? Prima măsură ar putea figura în orice lucrare a unui Bach sau a contemporanilor săi. La fel și în prima parte a măsurii ce urmează. Abia sol natural la vocea superioară, apoi în cea mediană, schimbă înfățișarea liniei melodice, o aduce mai aproape de noi, după care, se continuă în stilul dinainte. Bine înțeles, cu această demonstrație nu încercăm să susținem că lucrarea ar avea un caracter preclasic. Nici nu poate fi vorba de așa ceva. Ea este inspirată în mare parte din melosul popular. Vrem să arătăm doar o anumită nesiguranță în ceea ce privește construcția punților. Exemple asemănătoare am găsi și în dezvoltare, dar mai ales în variațiile din partea a doua. În final, cu ajutorul unui ritm pregnant, autorul își afirmă mai hotărît personalitatea. Adevărul este că și forma aleasă, rondo, îl ajută într-o oarecare măsură, deoarece această formă se bazează pe revenirea mai mult sau mai puțin schimbată a unei teme.

Cu toate că este scrisă pe același schelet formal — sonată, temă cu variațiuni, rondo, avînd în plus doar un scherzo — *Sonata a doua pentru pian* vădește un mare progres. Autorul și-a acumulat suficientă experiență în vederea construirii unei forme ample pe baza unui material melodic romînesc. La înjghebarea temei compozitorul a avut în vedere și dezvoltarea.



Ea conține elemente ce ulterior pot fi amplificate, transformate, inversate etc. Tema nu mai este o linie cu profil de colind sau alt cîntec popular. Și în ceea ce privește alcătuirea punților, autorul a căpătat „experiență". Ele au aci un pronunțat profil melodic-motivic.

Și în variațiunile din partea doua, cu toate că sînt făurite conform unor procedee clasice, modificarea valorilor de bază (de la optimi în temă, la șaisprezecimi, triole, treizecidoimi etc.) se prezintă la un nivel cu mult superior. Se remarcă în special variațiunea a III-a în 5/8.



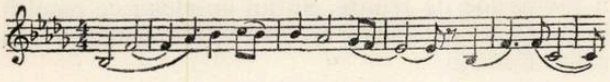
Unui scherzo, tot în măsura de cinci optimi, cu caracter de intermezzo, se alătură Rondo-ul final, sprinten, jucăuș, tipic pentru muzica lui Ciortea.

În această perioadă de creație, Ciortea a dat la iveală și două cvartete pentru coarde.

Primul, în sol minor, trebuie privit ca o străduință a autorului către o îmbinare perfectă a melosului popular cu formele mari ale muzicii. Ceea ce caracterizează lucrarea de față, este un conținut profund, interiorizat, o tematică, expresivă, plastică, armonie bogată, clară, în cadrul căreia este evitat șablonul. Caracterul tonal nedeterminat, instabil, este o trăsătură specifică acestei lucrări. De asemenea, se remarcă o scrii-

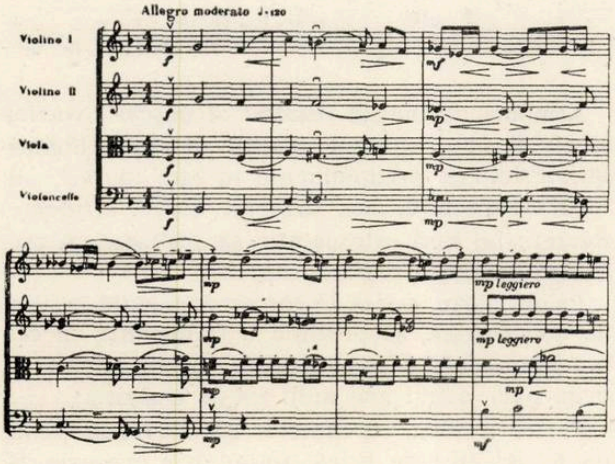
tură polifonică amplă în care procedeul imitatoric își găsește larg folosirea.

Melodica, fără să se folosească de citate, este adînc pătrunsă de suflul cîntecului popular. Deosebit de plastice, expresive sînt temele din părțile lente, ca de altfel în mai toate lucrările autorului. Tema principală din mișcarea a doua, o linie largă, ce amintește de cîntecul lung, adusă în formă de fugato, este grăitoare în acest sens.

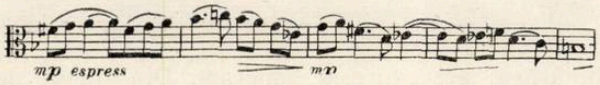


Cvartetul de coarde nr. 2 în fa major, împreună cu *Cvintetul cu pian* încununează a doua epocă de creație. În aceste lucrări, stilul autorului s-a definitivat. Scriitura personală, bazată pe muzica populară, se dovedește a fi matură. Posibilitățile instrumentelor sînt folosite în mod judicios, efectele instrumentale contribuind la colorarea conținutului expresiv.

Cvartetul nr. 2 în Fa major, distins cu premiul de stat (1957) arată din plin variatele posibilități de a se folosi într-un mod original, substanța populară românească într-un gen atît de complex și pretențios cum este cvartetul. Conform tradiției clasice, lucrarea este compusă din patru părți. Prima, scrisă în formă de sonată, este un allegro exuberant. Capul temei nu are caracterul majorului, ci prezintă mai de grabă fizionomia modului lidic. Si natural din măsura a doua



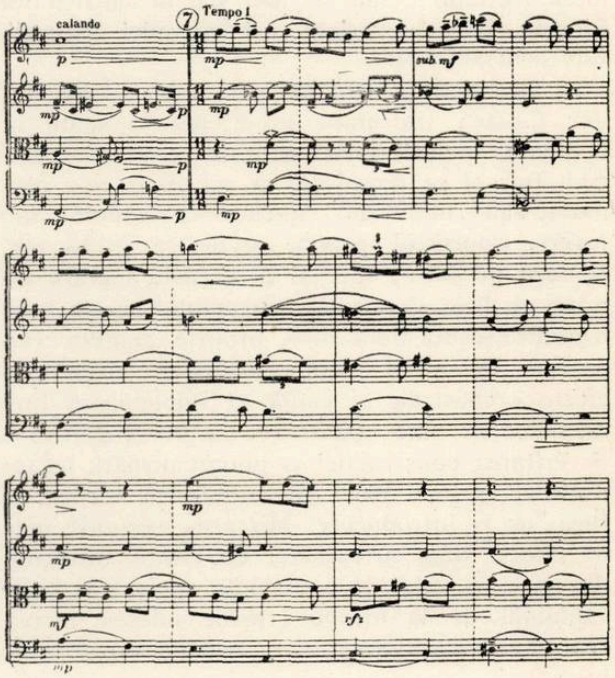
fixează atmosfera modală, cu toate că în măsura următoare mi bemol minor se instalează clar pentru un moment (mai mult melodic decît armonic, cu tot mi bemolul în bas). Caracterul modulant îi oferă un impuls dinamic, de expansiune. Tema II-a



folosindu-se de elemente ritmice ale primei aduce o atmosferă lirică, de cîntare, tipică pentru muzica lui Ciortea. Conform tradiției muzicii romantice, îi revine rol de contrast, ce-l îndeplinește cu prisosință. Travaliul tematic poate fi comparat cu o linie suitoare al cărei punct culminant îl constituie repriza.

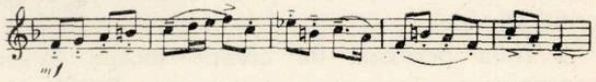
Partea a doua are formă de scherzo, cu trio în care melodica tipic românească își găsește întrebuințarea într-o densă factură liniară. Are mai mult aspectul unei părți lirice decît ritmico-dinamică, cu care ne-a obișnuit muzica clasică. La susținerea discursului participă toate instrumentele, țesînd o pînză plină dar, în același timp, transparentă, în cadrul căreia fiecare voce își poate manifesta profilul personal.

Preferința autorului pentru o metrică asimetrică, mai cu seamă în secțiile mediane, poate fi urmărită și în acest scherzo. Aci, măsura 11/8 constituie scheletul metric, cadrul. Interesant de observat că ritmica, bogată și variată în alte părți, este aci rigidă, aproape stereotipă. Începutul trio-ului ne poate ilustra acest lucru.



Chiar dacă o linie melodică părăsește calapodul, celelalte completează formula.

În partea lentă, „linearismul" se afirmă din plin. Fiecare voce își toarce firul ei imitînd, din cînd în cînd, vecina. Rezultatul : o muzică cu suflu larg, expresivă, linii întinse, dar fiecare fără profil personal. Finalul, Allegro ma ben marcato, conferă robustețe, vitalitate. Modul lidic pe fa oferă materialul brut pentru închegarea unei teme viguroase, pregnante :



Din punct de vedere formal, această parte, ca de altfel majoritatea finalelor lui Ciortea, este închegată în tiparul Rondo-ului clasic — cu cele trei secțiuni. Deosebit este doar modul în care apare a-ul, de fiecare dată, variat. Deci o combi-

nare între două forme : rondo-ul şi tema cu variaţiuni.

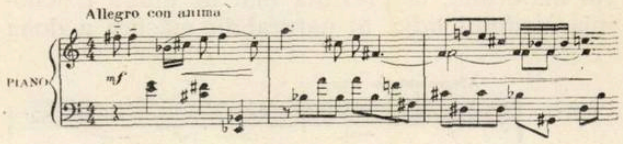
Cvintetul cu pian şi coarde, scris în anul 1957, reflectă preocupările compozitorului de a-şi lărgi concepţiile sale creatoare, manifestate în cvartetul al doilea. Această lucrare constituie, de fapt, o încununare a muncii creatoare depusă pînă în acest moment. Piatra fundamentală o constituie mai departe melosul folcloric, dar aci este filtrat prin sita personalităţii autorului. Temele, chiar dacă trădează sursa de inspiraţie, au întotdeauna o fizionomie proprie muzicii lui Ciortea. Caracterul modal predomină şi aci, dar modul de bază este permanent lărgit. Treptele mobile joacă rol hotărîtor în stabilirea atmosferei. Scriitura este sigură, instrumental bine realizată cu un aspect grafic plăcut. Expresia, adîncită. Ceea ce surprinde este că în această lucrare autorul n-a dat importanţă ca în alte piese ritmului ; chiar şi metrica, în muzica lui Ciortea, bogată, variată, aci cu mici excepţii, este convenţională.

În *Concertul pentru orchestră de coarde*, Tudor Ciortea transpune experienţa cîştigată în domeniul muzicii instrumentale pe plan orchestral. Dar el se dovedeşte şi aci credincios drumului său „netrădînd" muzica de cameră. Sau invers, Concertul pentru orchestră „trădează" de fapt pe autor, care şi în această lucrare rămîne un liric. Concepţia concertului are la bază o gîndire severă, polifonică, proprie genului cvartetului. De altfel, compozitorul nu urmăreşte efecte orchestrale ci caută să împletească linii melodice de sine stătătoare, cu profil personal. Severitatea construcţiei o putem urmări în tot decursul primei părţi prezentată în formă de fugă, cu o introducere. Mişcarea secundă este un cîntec lung, cu caracter de visare, întrerupt din cînd în cînd de o melodie sprinţară. Linia cantabilă de la început revine adesea mereu schimbată, amplificată, dar păstrînd expresia de bază.

Ritmica finalului are contingenţă cu cea a unui Bach (în concertele brandenburgice), sau Hindemith (în concertele sale de cameră). Trebuie, însă, subliniat, că expresia este profund romînească. Nici suita de trei cvarte în cadrul melodiei nu poate schimba această impresie. Pe de altă parte, nu putem nega, însă, rudenia acestei lucrări cu muzica neoclasică a lui Hindemith. Dar este important că Ciortea a reuşit să anime aceste procedee cu un nou suflu, schimbînd astfel complet expresia, şi în consecinţă conţinutul de idei.

A treia perioadă de creaţie începe să se contureze cu *Trei piese pentru pian*. Stilul concertant este vizibil la primul contact cu această muzică. Tehnica pianistică este solicitată mereu, şi în prim plan, factura trădează o anumită rudenie cu muzica impresionistă franceză. Să fie oare reminiscenţe din timpul studiului, expresia admiraţiei şi dragostei ce le poartă autorul acestei muzici ? În orice caz, o încercare de a exprima cu ajutorul unei tehnici consacrate un conţinut nou. Sinteza între stilul împrumutat şi conţinutul romînesc ni se pare mai bine realizată în piesa a doua, Elegie, cu o atmosferă lirică, puţin dramatizată, de tipul bocetului. Partea a treia, capriciu, se remarcă prin intonaţii melodice tipice muzicii noastre populare. Aci ritmicii îi revine loc de frunte. Suflul de alean ce respiră în piesă se datoreşte în mare parte ritmicii elegiace folosite.

Sub complet altă înfăţişare se prezintă *Sonata a treia pentru pian*. Stilul autorului s-a cristalizat. Este eliminat sau asimilat pînă la nerecunoaştere, orice element străin. Formele sînt concentrate. Se renunţă la orice discurs de figuraţie, neexpresiv, de importanţă secundară. O simplificare a scriiturii este evidentă. Cu toate că formule tipic pianistice sînt evitate, nu se ştirbeşte cu nimic din reuşita scriiturii instrumentale. Observăm elemente noi melodice ca sărituri mari, intervale neobişnuite pînă în prezent în muzica lui Ciortea (de exemplu septima mare), care conferă ideilor o nouă înfăţişare. Ritmica variată contribuie şi ea la profilarea temelor. Începutul sonatei este grăitor, deşi nu constituie exemplul cel mai tipic.

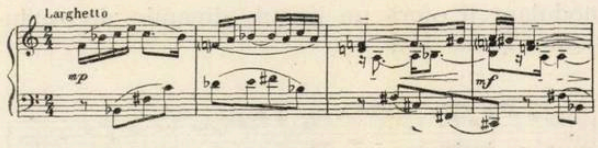


Armonia devine un rezultat al mişcării vocilor şi nu al unui concept stabilit dinainte. Sonorităţilor blînde, predominante în alte lucrări, autorul le preferă, aci, armonii aspre, stridente. Remarcabil însă este că ştie să realizeze cu asemenea mijloace variate expresii.

Prima parte, scrisă în forma de sonată extrem de concentrată, se prezintă a fi înrudită cu cea monotematică. (Tema secundă nu se afirmă pe prim plan, avînd mai mult rol de tranziţie).

Partea a doua, cu caracter de intermezzo, este un fel de evocare lirică, reţinută în expresie. Şi aci observăm preferinţa autorului pentru anumite intervale.

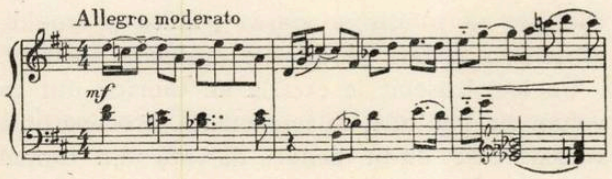
Cvinta mărită



hotărăşte aci expresia generală. Din punct de vedere formal, partea doua se prezintă extrem de clar şi simplu structurată : a-b-a. Totul este concis şi concentrat. Finalul, iar rondo (vedem deci preferinţa lui Ciortea pentru această for-

mă ca încheiere a unei lucrări), se bazează pe un ritm jucăuș, extrem de pregnant. Ritmul dictează, este susținătorul principal al discursului. În consecință, verva, vitalitatea înrudită cu cea a jocurilor populare romînești, caracterizează conținutul.

În *Sonatina pentru pian* (1961) autorul merge pe alt drum. Îl vedem aci, încercînd grefarea stilului neoclasic pe melosul folcloric autohton. Ritmica va fi cea cunoscută în lucrările preclasicilor și în special în muzica lui Bach. Șaisprezecimea în combinație cu optimea, folosirea sincopei în manieră specifică, sînt procedee împrumutate. Din punct de vedere melodic și chiar armonic, însă, descoperim o oarecare apropiere de stilul hindemithian, mai ales datorită folosirii cu predilecție a intervalului de cvartă.



Formule ca cea din măsura a doua și-au găsit frecvent folosirea în muzica lui Hindemith. Ba mai mult: mersul în terțe paralele al tenorului și basului este o altă caracteristică des întîlnită în muzica neoclasică. Fizionomia romînească se afirmă cu mai multă pondere, în partea a doua, elegiacă, dar mai ales în rondo-ul final. Modul lidic pe re cu treapta a 7-a coborîtă, localizează tema în ținuturile noastre. Conturul melodic împreună cu evocarea buciumelor, în cuplet, contribuie și ele la caracterizarea modală.

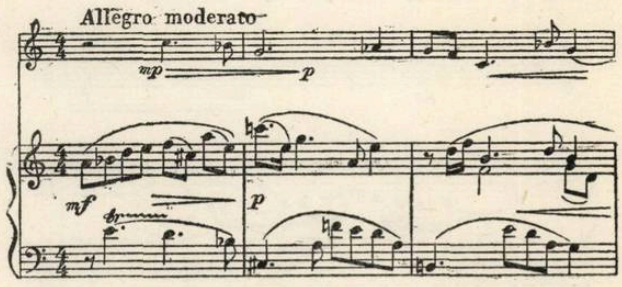
Din aceeași perioadă datează cîteva piese mici pentru pian. Este vorba de *Nocturna* (1959), *Romanța* (1960), *Rondoletto* și *Toccatina* în cadrul cărora autorul urmărește rezolvarea anumitor probleme legate de tehnica pianistică.

În ultima vreme se observă în munca de creație a lui Ciortea o preocupare pentru lărgirea muzicii de cameră, în sensul de a antrena în special instrumentele de suflat, mai rar folosite în concertele de cameră. *Sonata pentru flaut și pian, Sonata pentru clarinet și pian, Sonata pentru trompetă și pian* precum și *Canzona și Burlesca pentru corn și pian* sînt roadele acestor preocupări. La conceperea acestor lucrări, autorul a pornit de la instrument, încercînd să adapteze conținutul de idei posibilităților expresive ale fiecărui instrument în parte. În consecință, lucrările se deosebesc una de alta din punct de vedere al facturii și chiar al stilului. Ce le unește, este dorința compozitorului de a-și reînnoi permanent paleta sa, de a căuta mereu noi și noi mijloace de exprimare, de a șlefui permanent stilul său personal, de a-l îmbogăți necontenit.

În *Sonata pentru flaut și pian,* Ciortea revine la un stil pastoral, predominant liric. Conținutul expresiv este turnat în forme clare, simple. Figurația instrumentală lasă amprente chiar asupra ideilor principale. Limbajul este predominant diatonic iar țesătura aerată. Procedee tehnice, specifice instrumentului, ca arpegii, tril etc. își găsesc în mod frecvent loc în țesătura muzicală. De altfel, scriitura este împestrițată cu formule melodico-ritmice ce colorează discursul.

Sub cu totul altă înfățișare se prezintă *Sonata pentru clarinet și pian.* Cu toate că autorul a urmărit și aci să se folosească de anumite procedee tehnice, specifice instrumentului, el n-a neglijat partea pur muzicală. Lucrarea este plină de substanță melodică, bogată în armonii colorate, dense din punct de vedere al scriiturii liniare, factura rămînînd străvezie. Expresia este mereu adîncită iar dacă unul din instrumente are figurație (sau formule de acompaniament, — destul de rare, de altfel) — atunci celălalt preia inițiativa în continuarea discursului. Scriitura este predominant polifonică, mai bine spus liniară (procedeele de fugato, de imitație își găsesc mai rar folosirea). Fiecare linie — de obicei sînt 3, 2 la pian și una la clarinet — urmează mersul ei propriu, adaptîndu-se însă întotdeauna celorlalte voci. Începutul primei părți este grăitor.

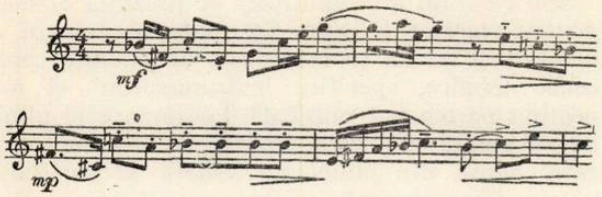
clarinet în la



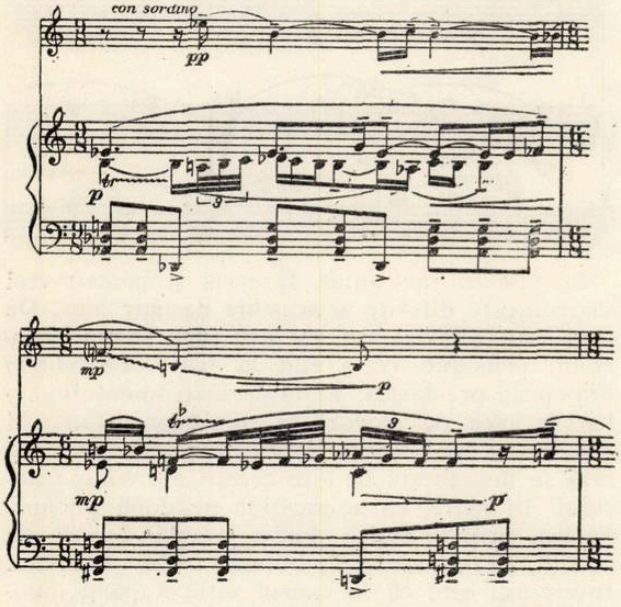
Fragmentul ar putea fi scris și pentru trei instrumente diferite și ar suna desigur bine. De fapt este reînviat aci, cu sau fără voința autorului, principiu ce a stat la baza sonatei-trio din epoca preclasică. Tratarea instrumentului solist se face pe alocuri în mod concertant. Și din punct de vedere arhitectonic lucrarea de față se deosebește de alte creații ale compozitorului. În mare, ea se sprijină pe două piloane. Partea primă, scrisă într-o amplă formă de sonată, și cea secundă, o temă cu 6 variațiuni. Interesant este că în cadrul ultimei părți autorul construiește alte complexe sonore cu tipare prestabilite. Astfel, în variația a cincea, autorul face apel la passacaglie iar ultima se prezintă ca un rondo concertant. Cu toată preocuparea pentru tectonică, sau poate tocmai de aceea — știut fiind că un conținut bogat poate fi transmis numai cu ajutorul unei forme impecabile — expresia rămîne mereu majoră. Emoția artistică, interesul muzical se păstrează de la un capăt la altul. Astfel, ea se prezintă ca una din cele mai reușite lucrări din creația lui Tudor Ciortea.

Pe același drum de preocupare se înscrie *Sonata pentru trompetă și pian* (1964), lucrare în trei părți: *Preambul, Elegie și Final,* concisă, densă în expresie, antrenantă. Din punct de vedere al intonației, se poate urmări o apro-

piere față de melosul din sonata pentru clarinet și pian, cu toate că aci felul specific de intonație al instrumentului a influențat conturul melodic chiar și expresia. Tema principală are un vădit caracter de semnal.



Este logic că aci pianul trebuie să-și dea aportul său în alt fel. Trompeta, fiind exclusiv un instrument melodic, are nevoie de o susținere armonică și ritmică permanentă, rol ce revine pianului. Prima parte, după cum arată și titlul, are caracterul unei introduceri în formă de sonată structurată în expoziție și dezvoltare, Repriza este înlocuită cu o mică codă. Elegia are caracter de bocet ; predomină o atmosferă apăsătoare, redată printr-o melodie ornamentată, ritmic și metric extrem de variată.



Finalul scris în forma de Rondo cu un singur cuplet, creează o stare de veselie, exuberanță. Instrumentul, bine realizat, încheie această lucrare în mod luminos.

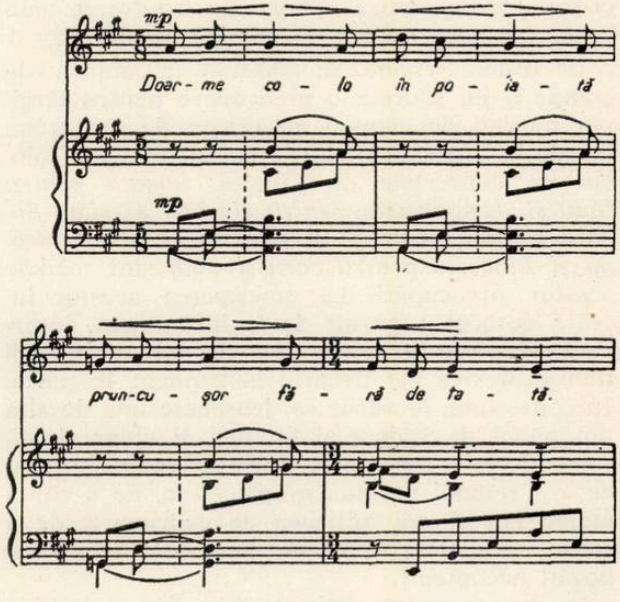
Muzica de cameră nu este în genere bogată în lucrări bazate pe un program poetic enunțat. Octetul „Păcală" de Ciortea, compus în anul 1961, reprezintă una din cele mai de seamă contribuții în acest domeniu. Pentru această lucrare, autorul s-a inspirat din cunoscuta poveste populară despre isprăvile lui Păcală în tălmăcirea lui Petru Dulfu.Cu toate că în partitură se află înscrise fraze luate din poveste, ce au rol de plasare a acțiunii muzicale în timp și spațiu, autorul nu urmărește strict textul literar ci încearcă să caracterizeze diferite personaje din poveste și să exprime starea lor sufletească în anumite momente cruciale din acțiune.

În Octet, discursul se desfășoară după legile specific muzicale iar programul are doar menirea să ajute pe auditor la înțelegerea conținutului expresiv.

Ceea ce caracterizează lucrarea este variata gamă a umorului și veseliei ce-și găsește exprimarea. De la un umor fin, ascuns, aproape insesizabil în *Marșul funebru*, din partea a doua, la izbucnirea unei cascade de rîsete și pînă la ironia sarcastică sînt folosite felurite nuanțe chemate să înfățișeze starea psihică a eroului, atitudinea sa față de diferite probleme sociale *.

Un loc deosebit în creația lui Ciortea, atît ca volum cît, mai ales, ca importanță, îl ocupă linia vocală. Cele dintîi lieduri datează din timpul primelor încercări componistice. Poeziile unor autori romîni și universali sînt transpuse în muzică. Caracteristic pentru lirica vocală a lui Ciortea este cantabilitatea liniei rezervată vocii umane, precum și acompaniamentul eficace ce sprijină linia vocală, întotdeauna de o factură pianistică remarcabilă. Și în lied putem urmări același proces de dezvoltare ca în muzica instrumentală : de la folosirea melodiei folclorice în formă de citat, la transfigurarea ei totală, rămînînd doar esența.

Colindă pe versuri de Lucian Blaga constituie un exemplu grăitor pentru prima categorie.



* În privința analizei vezi articolul „Octetul pentru suflători, două viole și pian" de Tudor Ciortea, publicat în revista „Muzica" nr. 8/1962.

O melodie simplă, scrisă strict în spiritul melosului popular, este doar susținută de către pian, acesta din urmă rămînînd complet în umbră. Din aceeași categorie mai fac parte cîntecul *Joc în soare* pe versuri populare, în cadrul căruia este folosit și recitativul popular — un fel de parlando rubato — *Baladă pentru voce și pian* pe versuri de M. Sadoveanu și *Trei Ghicitori:* Acul, Dovleacul și Pisica tot pe versuri populare. Muzica, predominant ilustrativă, caută să ilustreze, mai cu seamă cu ajutorul pianului, ceea ce poezia nu spune răspicat; autorul caută să redea sensul psihologic al versurilor. Momentele de șagă cu hazul lor apar alternativ cu satira. Limbajul armonic, mai evoluat aci, contribuie la colorarea muzicii.

O altă categorie de lieduri ar fi acelea unde compozitorul pornește de la poeziile unor autori romîni clasici sau contemporani. Versurile sînt tălmăcite într-un limbaj personal. Baza va fi tot melosul folcloric, din care compozitorul preia intonațiile specifice, inflexiuni caracteristice și anumite formule melodice și cadențe. Dar, dacă melodica liedurilor aparținînd primei grupe era predominant modală, aci ea va fi aproape cu desăvîrșire tonală. Bineînțeles, se întîlnesc și inflexiuni modale, dar mai mult cu scop de colorare. Cele șase cîntece pe versuri de Mihai Eminescu fac parte din această grupă. Structurarea lor este în majoritatea cazurilor strofică cu amendamentul că principiul variantelor este des folosit. De obicei se schimbă și tonalitatea. Cîntecele *Și dacă..., Dintre sute de catarge, Somnoroase păsărele* sînt construite pe baza acestui principiu. În cîntecul *Între păsări* și *Stelele-n cer* autorul revine la maniera mai veche de a crea linii vocale cît mai apropiate de cele populare. Aceeași tendință se poate urmări și în liedurile *Coșarul alb* pe versuri de Tudor Arghezi, *Îngerul în odae* pe versuri de V. Voiculescu, interesant datorită ritmicii variate și metricii puțin obișnuite: 3+2+3 optimi.

Liedurile *Însingurare*, versuri de Mariana Dumitrescu, și *Miracolul* pe versuri de Maria Banuș fac trecerea spre un conținut mai larg atît al poeziilor cît și al limbajului muzical. Autorul face apoi apel la poezii din literatura universală contemporană. Din această categorie de lieduri se detașează net prin conținutul lor social, prin forța ideilor, prin expresia muzicală adîncită, liedurile *Șapte mineri* pe versurile minerului asturian José León Dolestal, *Cerul Africii pe versuri de Frank Parks*—Ghana și *Iubesc această lume* pe versuri de Maria Banuș. Ciortea părăsește aci stilul liric, de meditație, promovînd un conținut predominant dramatic. În lucrările de față el tălmăcește un conținut de stringentă actualitate — lupta negrilor pentru libertate națională, viața grea a minerilor spanioli — folosindu-se de mijloace specifice ale muzicii folclorului respectiv (de exemplu un element ritmic are în *Cerul Africii* rolul de sugerare a coloritului local).

Pe alt plan, se situează *Trei schițe* pe versuri de Li Tai-Pe pentru voce și pian. Lirica poetului național chinez din secolul al VIII-lea, unind înțelepciunea populară cu dragostea de viață și de natură, a găsit în muzica lui Ciortea o interpretare sonoră adecvată. Imaginile celor trei mici poeme *Statornicii, În luntre* și *Improvizație* sînt tălmăciri muzicale sugestive. Ușoare aluzii la gama pentatonică ne sugerează peisajul chinez.

În căutarea unor noi modalități de exprimare, Ciortea a introdus în muzica de cameră diverse formații ce sporesc eficiența, expresia, iar prin posibilități mărite fac ca muzica de cameră să fie accesibilă unui public mai larg. Printre ultimele lucrări găsim lieduri pentru voce, pian și flaut *(Trei istorioare despre vînt* pe versuri de Federico Garcia Lorca), pentru duete vocale acompaniate de pian și corn englez (*Scoici* pe versuri de Lucian Blaga), pentru 3 soprane, violoncel și pian (*Cîntece de gheișe* pe versuri anonime japoneze), cvartet vocal, corn și pian (*Madrigal* pe versuri de Tudor Arghezi) etc. Ce este comun tuturor acestor lucrări? În primul rînd preocuparea autorului de a-și perfecționa permanent meșteșugul, de a căuta mereu noi mijloace de expresie, încadrîndu-le bineînțeles în stilul său personal. Realizarea lor se face pe o treaptă superioară, valoarea lor artistică este certă. *Trei istorioare despre vînt* constituie un strălucit exemplu în această direcție. Lirismul cald, cuceritor, plin de seninătate, propriu majorității lucrărilor lui Ciortea este redat aci prin noi mijloace. Urmărind numai linia melodică ne vom da seama de acest lucru.

Mînă în mînă cu extinderea gamei melodice merge și consolidarea, încadrarea ei într-o țesătură realizată cu ajutorul unor procedee consacrate, severe ca imitație, fugato etc. Vedem deci pe de o parte tendința spre o mai mare libertate melodică, iar pe de alta constrîngerea, disciplinarea, canalizarea discursului în drumuri sigure. Tocmai în aceasta, credem, constă reușita acestor lucrări.

La bogata listă a lucrărilor lui Ciortea, majoritatea create după 1944, rămîne să adăugăm o compoziție scrisă pentru un ansamblu coral (cor de femei), *Patru balade galbene* pe versuri de Garcia Lorca. Și în aceste piese, compozitorul pornește de la melosul popular autohton cu toate că tălmăcește poezii universale, fără să prejudicieze ideea poetică. Lamento, a doua piesă, își trage fără îndoială seva din bocetul romînesc.

★

În concluzie: una din caracteristicile principale ale creației lui Ciortea este sinceritatea expresiei, limbajul discret, adăpat la izvoarele muzicii populare. La început el folosește această sursă vie din plin ca material autentic, apoi imită cu abilitate melosul folcloric iar în ultima fază se inspiră din el. Preocuparea permanentă pentru găsirea unor noi mijloace de expresie este o altă latură. Acestea întotdeauna bine asimilitate, folosite în mod personal, astfel încît fac armonie perfectă cu mijloacele caracteristice stilului anterior. Fiecare lucrare se prezintă, de fapt, ca o nouă față, o altă înfățișare a compozitorului. Poate tocmai în această preocupare de a nu se repeta, de a evita șabloane și formule, constă secretul prospețimii și tinereții ce inspiră muzica.

Tendința de a evoca printr-o muzică plastică, personală, tradiții străvechi ale vieții rustice, de a zugrăvi din perspectiva zilelor noastre fizionomia poporului este o altă trăsătură specifică.

În creația lui putem urmări o permanentă tendință spre interiorizare. Stările sufletești intime meditative, nostalgice îl atrag. Iar dacă munca de creație a fost canalizată spre muzica de cameră, acest lucru se datorește incontestabil înclinației autorului spre intim. Chiar dacă atacă formele de amploare, cum este cazul în concertul pentru ochestră de coarde, el transplantează muzica de cameră în sala mare de concerte, amplificînd cvartetul de coarde prin orchestrație.

Fără îndoială că nu toate lucrările sînt la același nivel superior. Din marea listă există, desigur, unele realizate la un nivel mai scăzut față de altele. Important este că putem urmări o permanentă dezvoltare, privind atît concepția și alegerea mijloacelor de expresie cît și realizarea artistică.

Credem că nu greșim dacă afirmăm că Ciortea face parte dintre compozitorii care au reușit să îmbine, în creația lor, exigențele înalte ale artei cu spiritul popular.

Imagini ale vieții muzicale în Romînia socialistă

IAȘI

Filarmonica

La 9 octombrie 1942 George Enescu conducea primul concert al orchestrei simfonice din Iași, formație care venea să-și ocupe locul cuvenit în viața unui oraș cu bogate tradiții culturale. Ea lua ființă în urma eforturilor depuse de interpreți și iubitorii de artă îndrumați de marele muzician. Comparativ cu bilanțul primei stagiuni (1942—1943) cînd în condițiile grele ale războiului au fost susținute un număr de 40 concerte, orchestra filarmonică de stat „Moldova" a ajuns la ultima stagiune la un număr de 355 concerte. Publicul s-a format o dată cu ea, exigențele sale crescînd an de an.

În 1953 se înființează corul filarmonicii purtînd numele lui Gavriil Musicescu și curînd își începe activitatea orchestra de muzică populară „Doina Moldovei". Ambele formații printr-o muncă desfășurată cu elan, contribuie — alături de orchestra simfonică — la acțiunile de culturalizare din oraș sau regiune, avînd în ultima stagiune de concerte un număr de 110.000 auditori față de stagiunea 1958—1959, spre exemplu, în care numărul auditorilor era de 54.000.

Filarmonica își desfășoară activitatea într-un local corespunzător, special amenajat, a cărui sală de concerte de 580 de locuri posedă o excelentă acustică.

Concertele orchestrei simfonice — ai cărui dirijori permanenți sînt George Vintilă și Ion Baciu — au loc de două ori pe săptămînă, dintre care o dată sub formă de concert educativ. Corul, sub conducerea dirijorului Ion Pavalache, susține concerte a cappella. Pentru atragerea unor cercuri noi de ascultători au loc concerte lecții sau de muzică de cameră la care își aduc contribuția elemente ale filarmonicii sau din conservator. O altă formă educativă o constituie activitatea de concerte în săli de spectacole din localitate sau din regiune, manifestări care se bucură de o caldă primire din partea publicului.

Formată din aproximativ 70 de instrumentiști, orchestra a realizat în ultimii ani, prin munca depusă de dirijorii ei permanenți, un însemnat salt calitativ. În fața publicului, dirijorilor și soliștilor romîni sau străini, s-a impus ca un colectiv unitar receptiv, muzical și cu reale posibilități de dezvoltare. Merită evidențiată buna pregătire și aportul deosebit al unor membri din orchestră cum sînt: A. Garabet (prim violonist), M. Chitic, L. Burada Romanescu, C. Dumitriu, I. Ciorpic, violiștii B. Bild, Gh. Moldovan, Gh. Ciobotaru, violoncelistul St. Zărnescu, flautistul C. Repta, cornistul P. Onofrei, trompetistul C. Hariton, tromboniștii St. Stanciu, Gh. Boț etc.

Orientarea spre valorile artei muzicale universale și romînești vădește preocuparea pentru echilibrarea repertoriului, care să răspundă celor mai variate cerințe. Un loc important îl ocupă creația simfonică romînească. Suita I-a, Dixtuorul, Rapsodiile I-a și a II-a de George Enescu, Concerto grosso de Filip Lazăr, suita Cînd strugurii se coc, de Mihail Jora, Simfonia ploieșteană de Paul Constantinescu, Trei dansuri romînești de Theodor Rogalski, poemul simfonic Prăbușirea Doftanei de Alfred Mendelsohn, Suita în stil clasic de Anatol Vieru, Concertul pentru vioară și orchestră de Mircea Basarab, suitele pentru orchestră de Achim Stoia sînt lucrări ce se bucură de multă apreciere din partea publicului. În actuala stagiune s-a observat tendința de lărgire a repertoriului, prin abordarea unor lucrări ca „Simfonia Alpilor" de Richard Strauss, Trei nocturne de Debussy, poemul simfonic Vînătorul blestemat de C. Franck, Concertul pentru pian de Stravinski, Patru interludii marine din opera Peter Grimes de Britten, Simfonia III-a de Saint Saens, sau lucrările unora dintre compozitorii noștri printre care Concertul pentru violoncel de Anatol Vieru, Cantata festivă de St. Niculescu, Concertul pentru vioară de Pascal Bentoiu, Rapsodia pe teme moldovenești de Achim Stoia. Este de subliniat necesitatea unei mari elasticități a repertoriului incluzîndu-se și piese reprezentative din muzica preclasică. În general, trebuie realizată acea diversitate bazată pe o profundă cunoaștere a peisajului muzical, care să lărgească orizontul orchestrei și al publicului.

Pe lîngă concertele obișnuite ale stagiunii, a fost inaugurat un ciclu intitulat „Creația simfonică și instrumentală a lui Beethoven", ce are loc lunar, fiecare program cuprinzînd o simfonie și un concert instrumental. La aceste manifestări și-au dat pînă în prezent concursul pe lîngă dirijorii permanenți, dirijori și soliști din alte orașe ale țării. Este de dorit ca asemenea manifestări să se desfășoare întotdeauna în cele mai bune condiții, la un înalt nivel.

Prin organizarea unor festivaluri de muzică romînească Filarmonica s-a arătat preocupată de a promova creația compozitorilor noștri. Unul din aceste festivaluri a cuprins lucrări de George Enescu, Pascal Bentoiu, Ștefan Niculescu, Achim Stoia. Vor mai fi organizate pînă la sfîrșitul stagiunii un festival dedicat lui George Enescu (Dixtuorul, Poemul pentru vioară și Simfonia III-a) și un festival cuprinzînd creații ale compozitorilor noștri contemporani. Merite deosebite revin în acest sens dirijorului Ion Baciu care se impune în viața de concert ca un element pasionat pentru realizarea de prime audiții.

Pe lîngă concertele simfonice săptămînale sînt întreprinse acțiuni menite să ducă la popularizarea activității artistice în rîndul maselor largi. Se organizează concerte educative care ajută pe ascultători —

în majoritate din rîndul tineretului — să pătrundă în tainele muzicii, concerte lecții în care se urmărește o tematică precisă, la a căror susținere teoretică își aduc contribuția George Pascu, Ion Pavalache, L. Braica etc. Tot astfel este de menționat seria de concerte de muzică de cameră care prezintă lucrări începînd cu epoca preclasicismului și terminînd cu cea contemporană. Trebuie arătat însă că față de posibilitățile de care dispune, Filarmonica este în măsură să obțină realizări și mai importante. Numărul de concerte lecții prezentate pînă acum nu este suficient și dovedește o oarecare lipsă de preocupare pentru dezvoltarea unuia dintre cele mai eficace mijloace de educație muzicală. Este necesar ca pe lîngă ciclul de lecții organizate la sediu o dată pe lună, și pentru care s-a găsit o formulă interesantă, „Orașe în istoria muzicii", să se inițieze, în colaborare cu profesorii de muzică de la școlile de cultură generală, cicluri speciale pentru elevi, ca și pentru studenții centrului universitar.

O atenție sporită trebuie acordată concertelor simfonice populare, din ale căror programe nu reiese o preocupare suficientă pentru primenirea repertoriului. Mai pot fi întîlnite lucrări cu specific de estradă, care nu servesc pe deplin scopului acestor manifestări.

Este îmbucurător faptul că în ultimele luni, în programele acestor concerte populare au început să figureze și lucrări cu un conținut bogat : Suita „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, Suita din baletul „Spartacus" de A. Haciaturian, „Ucenicul vrăjitor" de Paul Dukas.

În ceea ce privește concertele educative care au loc săptămînal este necesară o prezentare orală mai consistentă în care să se sublinieze problemele esențiale — de conținut și limbaj — ale lucrărilor incluse în program, cu deosebire atunci cînd este vorba de o primă audiție.

Filarmonica a mai inițiat și alte acțiuni de educație muzicală. Dintre acestea s-au bucurat de un succes deosebit concertele cu povestitor. Secretariatul muzical a organizat „Cercuri de prieteni ai muzicii" la Fabrica de confecții și Fabrica de antibiotice, propunîndu-și în viitor extinderea lor în toate marile întreprinderi, precum și înființarea unui cabinet de consultații muzicale destinate echipelor artistice de amatori și acestor cercuri.

În stagiunea trecută, formațiile Filarmonicii au susținut un însemnat număr de concerte în afara sediului. Antrenînd în această acțiune dirijori și soliști de frunte, aceste concerte au fost precedate de prezentări, în general atractive. Dintre aceste manifestări se remarcă cele 23 concerte simfonice populare, cele 14 concerte corale și 191 concerte de muzică populară. Vizitarea întreprinderilor, școlilor, căminelor culturale, instituțiilor de învățămînt superior și a altor localități a contribuit în mare măsură la îndeplinirea importantei sarcini de educare a maselor.

Corul „Gavriil Musicescu"

Sfîrșitul anului 1963 a prilejuit acestei formații încununarea unui deceniu de activitate. Menirea sa este continuarea tradiției culturii corale făurite de muzicieni înaintași ca Musicescu, Mezetti, Titus Cerne ș. a.

În acest interval de timp, corul a participat, alături de orchestra simfonică, la numeroase concerte în care au fost interpretate lucrări ca : Simfonia IX-a de Beethoven, Anotimpurile de Haydn, Oda păcii de Händel, Cîntarea pădurilor de Șostakovici, Fluviul Erou de Makarov, Oratoriul patetic de Sviridov, cantata „Alexandru Nevski" de Prokofiev, Recviemul de Mozart, Carmina Burana de Carl Orff, Recviemul de Verdi, Ioana pe rug de Honegger precum și o serie de lucrări ale compozitorilor noștri ca : Simfonia II-a de Nicolae Buicliu, Cantata Gheorghe Doja și cantata Comunistul de Constantin Palade, Cantata Patriei de Laurențiu Profeta, Pe plaiuri Moldovene de Viorel Doboș, Cantata festivă de Ștefan Niculescu, Prind visele aripi de Tiberiu Olah, Ștefan Furtună de Wilhelm Berger, Noapte țărănească de Miriam Marbe etc.

Un loc însemnat în repertoriul acestei formații îl ocupă muzica corală a cappella atît din literatura universală cît și cea a compozitorilor noștri. Totodată se vădește pasiune și perseverență în cultivarea cîntecului de mase sau a prelucrărilor de folclor. Posedînd un repertoriu de peste 600 piese de diferite genuri și stiluri, corul a organizat numeroase concerte tematice ca de exemplu concert de muzică veche, concert de muzică corală clasică, concert de muzică romînească contemporană, coruri din opere și operete, concert din muzica popoarelor, ciclul complet al cîntecelor de dragoste de Brahms etc.

De la înființarea sa, colectivul a lucrat sub conducerea dirijorilor permanenți George Pascu și Ion Pavalache, ambii avînd merite în ceea ce privește ridicarea posibilităților expresive ale ansamblului. Formația s-a bucurat de asemenea de contribuția adusă de dirijorii Antonin Ciolan, Dumitru Botez, Ion Vicol, Ion Romînu, Vasile Pîntea ș.a. cît și de dirijorii locali George Vintilă, Emil Chivu, D. Chiriac, Sorin Vînătoru.

Printre reușitele artistice din această stagiune se numără Concertul de muzică veche dirijat de Ion Pavalache, avînd ca soliste pe Viorica Cortez Guguianu (mezzosoprană) și Maria Mladin (soprană), acompaniamentele la pian fiind susținute cu competență de către Steluța Diamant-Dumea. Programul a cuprins lucrări (printre care multe prime audiții) de Bach, Händel, Palestrina, Vittoria, Hans Leo Hassler, Cl. Jannequin, Arcadelt, O. Lasso etc.

Corul sună omogen și răspunde prompt la indicațiile dirijorului, așa cum au confirmat-o realizarea unei bune respirații și frazări în „O vos omnes" de Vittoria, a problemelor de coloristică muzicală în „Il bianco cigno" de Arcadelt, a sonorităților onomatopeice din „Bătălia de la Marignan" de Cl. Jannequin.

Trebuie remarcat faptul lăudabil, al susținerii întregului program fără partitură, ceea ce dovedește seriozitatea în pregătire. În special concertele tematice au fost acelea care au atras publicul în mod deosebit. De asemenea alți dirijori locali colaborează cu acest ansamblu, cum sînt Toma Carp — dirijorul corului de amatori C.F.R., Sorin Vînătoru, Dumitru Chiriac, Mihail Cozmei.

Din creaţia compozitorilor locali au fost cîntate în concerte lucrări reprezentative de Achim Stoia, C. Constantinescu, D. Chiriac, S. Vînătoru precum şi numeroase coruri de V. Popovici. Datorită progresului tehnic şi interpretativ dobîndit în ultimii ani, corul poate aborda un repertoriu din ce în ce mai amplu, cuprinzînd lucrări de largă respiraţie. Gradul de dificultate al unor lucrări nemaiconstituind o problemă, este posibilă atît susţinerea momentelor vocal-simfonice din concerte cît şi a concertelor corale „a cappella", la un nivel tot mai înalt.

Orchestra populară „Doina Moldovei"

Cel de al treilea colectiv al Filarmonicii desfăşoară cu entuziasm o activitate plină de rezultate, bucurîndu-se de o îndreptăţită apreciere din partea iubitorilor muzicii populare. În numeroasele turnee întreprinse în regiunile Bacău, Mureş-Autonomă Maghiară, Banat, Oltenia şi în numeroase localităţi din regiunea Iaşi, orchestra a prezentat programe de calitate alcătuite din cîntece moldoveneşti şi din alte regiuni ale ţării. Pregătirea formaţiei revine dirijorului D. Creţu şi I. Gotescu, ambii străduindu-se pentru alcătuirea unor programe variate, atrăgătoare şi de calitate. Soliştii V. Cănănău, D. Creţu, L. Lefter, N. Vasilievici, D. Zlate depun o muncă continuă pentru ridicarea lor profesională, fiind preocupaţi de îmbogăţirea repertoriului cu cîntece inspirate din viaţa nouă a satului.

Un ajutor însemnat în munca de perfecţionare a orchestrei a fost acordat în stagiunea actuală de către dirijorul Ionel Budişteanu şi soliştii Angela Moldovan, Emil Gavriş şi Ion Luican.

Prin concertele prezentate în cele mai îndepărtate sate şi comune ale Moldovei, colectivul acestei orchestre contribuie la valorificarea şi răspîndirea folclorului în rîndul maselor din regiunea Iaşi cît şi din celelalte regiuni ale ţării.

Din activitatea secretariatului muzical.

O mare importanţă educativă pentru cei care frecventează concertele simfonice o au programele de sală. Secretariatul muzical a cărui activitate este susţinută de către L. Braica, C. Ghelase şi Asandei Georgeta a reuşit să asigure programe bine întocmite, în care publicului îi sînt prezentate într-o formă îngrijită conţinutul lucrărilor incluse în Concerte. Totuşi se mai observă programe doar schiţate, în care unele lucrări nu sînt de loc explicate. Este de dorit evitarea unor exprimări neclare, confuze ca în cazul programului de sală al „Festivalului Beethoven" din 13 şi 14 martie a. c.

Intenţia de a se întocmi programe-caiet care să cuprindă analize mai aprofundate ale creaţiei compozitorilor este binevenită.

Pe linia popularizării concertelor merită relevat faptul că postul de radio local transmite în fiecare luni (timp de o oră şi jumătate) fragmente din concertul susţinut în săptămîna precedentă, emisiune însoţită de comentarea interpretării concertului făcută de Constantin Dediu. Unele concerte sînt transmise în întregime direct din sală. Organul local de presă „Flacăra Iaşului" publică săptămînal competente cronici semnate de George Pascu.

Opera

Opera din Iaşi a reuşit ca, într-un interval de numai 8 ani să ofere spectatorilor, care pînă la înfiinţarea acestei instituţii nu au avut posibilitatea să cunoască valoroasele creaţii ale genului muzical liric, un bogat repertoriu format din opere, balete şi operete. Întregul colectiv se străduieşte să realizeze spectacole la un nivel de interpretare muzicală şi prezentare scenică din ce în ce mai înalt. Numeroasele schimburi cu alte colective din ţară şi străinătate, ajutorul dat de regizorii şi maeştrii de balet ai Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti au făcut ca opera să înregistreze o seamă de succese.

Lucrările din repertoriu sînt prezentate spectatorilor în distribuţii variate, apelîndu-se deseori la solişti de seamă, romîni sau străini.

Pe această scenă au văzut lumina rampei o serie de creaţii dintre cele mai valoroase ale genului printre care „Nunta lui Figaro" şi „Răpirea din Serai" de Mozart; „Bărbierul din Sevilla" de Rossini; „Tosca", „Cio-Cio-San" şi „Boema" de Puccini, „Carmen" de Bizet, „Faust" de Gounod; „Aida", „Rigoleto", „Trubadurul" şi „Traviata" de Verdi, „Evghenii Oneghin" de Ceaikovski, „Cavaleria rusticană" de Mascagni, „Lakme" de Delibes, „Povestirile lui Hoffmann" de Offenbach, baletele „Călăreţul de aramă" de Glier, „Bolero" de Ravel, „Francesca da Rimini" de Ceaikovski, „Copelia" de Delibes, „Şeherezada" de Rimski Korsakov, „Noaptea Valpurgiei" din „Faust" de Gounod, „Fîntîna din Baccisarai" de B. Asafiev, opereta „Liliacul" de Johann Strauss şi foarte recent „Casa cu trei fete" de Schubert-Berté.

Din creaţia romînească au fost promovate operele „Capra cu trei iezi" de Alex. Zirra, „Fata cu garoafe" de Gh. Dumitrescu, opereta „Lăsaţi-mă să cînt" de Gherase Dendrino, „Ana Lugojana" de Filaret Barbu, precum şi baletele „Păcală" de Sabin Drăgoi, Rapsodia I-a de Enescu după libretul lui Oleg Danovski, „La piaţă" de Mihail Jora, „Priculiciul" de Zeno Vancea. Spectacolul „Fata cu garoafe" s-a dovedit a fi una din cele mai frumoase realizări din ultimul timp, datorită întregului colectiv care a izbutit să rezolve numeroasele probleme de interpretare ale acestei opere.

În perspectiva de a fi montate se află spectacolele „Boris Godunov" de Musorgski, „Peleas şi Melisande" de Debussy, „Othello" şi „Bal mascat" de Verdi, „Nevestele vesele din Windsor" de Otto Nicolai, opereta „Boccaccio" de Suppé, „Lacul lebedelor" de Ceaikovski, iar în premieră pe ţară baletul „Othello" de Maciavariani şi opera „Petru Rareş" de Ed. Caudella.

Pe lîngă repertoriul alcătuit mai ales din creaţii de popularitate, se impune în viitor abordarea unor opere, balete şi operete contemporane, din creaţia romînească şi universală.

Acţiunea de educaţie estetică a publicului, bazată pe lucrări accesibile şi pe principiul unei asimilări treptate (de la simplu la complex), poate fi şi mai eficientă atunci cînd este făcută cu ajutorul unui repertoriu variat şi bogat. Spiritul de iniţiativă, întocmirea unui repertoriu interesant sub toate aspectele, efectuarea unor largi investigaţii de cunoaştere

a celor mai valoroase creaţii ale tuturor epocilor şi stilurilor (inclusiv ale celor contemporane) şi promovarea lor pe scenă chiar înaintea altor teatre de operă cu o mai mare experienţă, trebuie să constituie în momentul de faţă obiective ale instituţiei.

Ansamblul de balet a obţinut succese pe scena operei din Iaşi şi în deplasările în alte oraşe din ţară. Montarea aflată în perspectivă a baletelor „Lacul Lebedelor" de Ceaikovski şi „Othello" de Maciavariani sperăm că va constitui încă un pas înainte în ridicarea nivelului artistic al ansamblului.

Conducerea muzicală susţinută de dirijorii Traian Mihăilescu, Radu Botez, Cornelia Voina şi Emil Chivu, iar — la unele spectacole — de George Vintilă şi Ion Pavalache se dovedeşte a fi o contribuţie de seamă la succesele repurtate. Orchestra sună unitar şi omogen, iar momentele solistice ne oferă prilejul să remarcăm instrumentişti de valoare.

Dintre soliştii primelor distribuţii se remarcă Bernadeta Almaşi, Aneta Pavalache, Florica Măriеş, Svetlana Pipernea, Ella Urmă, Gina Tripa, Ion Iovulescu, Traian Uilecan, Victor Popovici, Dumitru Popa, Gh. Bădulescu, Iulian Rădulescu, Ion Humiţă, Gheorghe Popa, Nicolau Laurian, Ion Prisăcaru, iar în corpul de balet Natalia Vronski-Gaşler, Gina Fierăscu, Ion Boitanciuc şi Ion Rusu.

Mulţi dintre ei au avut ocazia să se manifeste pe scenele teatrelor de operă din U.R.S.S., R.P. Ungară, R.D. Germană, R.P. Chineză, în cadrul unor schimburi ce le-a prilejuit o experienţă în plus. Astfel, Bernadeta Almaşi a cîntat acum doi ani în R.P. Chineză, Aneta Pavalache şi Ion Iorgulescu au susţinut pe scena Teatrului de Operă din Debrezin (R.P. Ungară) două spectacole „Carmen", regizorul Dumitru Tăbăcaru şi scenografa Hristofenia Cazacu au fost în U.R.S.S. iar dirijorul Radu Botez la Praga.

În ceea ce priveşte regia spectacolelor, pe lîngă unele montări reuşite aparţinînd regizorilor Jean Rînzescu şi Oleg Danovski de la Teatrul de Operă şi Balet din Bucureşti ca „Liliacul", „Francesca da Rimini", „Bolero", „La piaţă", „Priculiciul", (scenografia semnată de Ofelia Tutoveanu şi Ion Ipser), regizorii şi pictorii scenografi ai operei din Iaşi au reuşit să creeze spectacole ce se remarcă prin originalitatea şi frumoasa ţinută regizorală ca „Rigoletto" şi „Fata cu garoafe" în regia lui George Zaharescu, scenografia fiind semnată de Z. Gerzanich în primul şi de Hristofenia Cazacu în al doilea. Folosirea cu mai multă economie a efectelor de scenă turnantă ar fi recomandabilă, evitîndu-se în acest fel repetările.

Corul condus de Emil Chivu, sună omogen, răspunzînd în acelaşi timp indicaţiilor regizorale de mişcare scenică. În general părţile corale sînt printre cele mai reuşite momente din spectacole.

În afară de spectacolele propriu-zise se organizează recitaluri de operă în cadrul întreprinderilor şi instituţiilor din Iaşi, în oraşele şi satele regiunii şi în alte localităţi din regiunile învecinate. Programele cuprind lucrări cu un limbaj muzical accesibil, creaţii ale compozitorilor noştri cu un conţinut mobilizator, alături de arii selecţionate din cele mai populare spectacole. Într-o singură stagiune au fost prezentate 21 concerte şi recitaluri în localitate, 35 în regiunea Iaşi iar 21 în alte regiuni ale ţării.

Se mai organizează spectacole-lecţii, destinate în special tineretului din întreprinderi, şcoli şi facultăţi, se organizează audiţii lecţii în cadrul Cabinetului Muzical de operă. În cadrul acestor manifestări se înfăţişează conţinutul ideologic al operei respective, se caracterizează personajele şi se explică ariile şi fragmentele mai importante cu ajutorul benzii de magnetofon.

Programele de sală sînt un binevenit mijloc suplimentar de înţelegere a operei, cuprinzînd exemplificări de arii, explicaţii privitoare la libret. Printre programele bune se remarcă cele de la spectacolele „Călăreţul de aramă", „Spărgătorul de nuci", „Liliacul", „Francesca da Rimini", „Fata cu garoafe", „Povestirile lui Hoffmann". Remarcăm însă că programele de sală ale baletelor romîneşti mai sus amintite sînt sărăcăcioase, rezumative.

Din activitatea compozitorilor

Activitatea compozitorilor şi muzicologilor are menirea să contribuie în multiple forme la viaţa culturală şi artistică a oraşului şi regiunii. Filiala Iaşi însumează 12 membri. Ea urmăreşte ca prin activitatea desfăşurată să stimuleze şi să încurajeze creaţia muzicală orientînd-o spre o tematică de actualitate în care să se oglindească, în formele cele mai convingătoare, profundele transformări ale vieţii noastre contemporane. Compozitorii ieşeni au predilecţie pentru genul coral, sprijinindu-se pe puternica tradiţie corală a creaţiei compozitorilor înaintaşi a căror activitate s-a desfăşurat aci. Dintre cei preocupaţi şi de muzica simfonică compozitorul Achim Stoia a creat printre alte lucrări 5 suite pentru orchestră şi o rapsodie, lucrări des interpretate de către orchestra simfonică locală. În ceea ce priveşte tematica abordată ea este variată şi strîns legată de actualitate.

Compozitorii Vasile Popovici, Sorin Vînătoru, Constantin Constantinescu, Achim Stoia, D. Chiriac, au scris cîntece valoroase închinate luptei partidului, patriei, construcţiei socialiste, colectivizării etc. Un loc însemnat în creaţia celor de mai sus îl ocupă şi prelucrările de folclor.

În genul muzicii de cameră remarcăm creaţia lui Achim Stoia (lieduri) şi a Elizei Popovici (piese pentru pian printre care o sonată, două suite, o sonatină şi alte piese mici) şi G. Pascu (schiţe pentru cvartet de coarde).

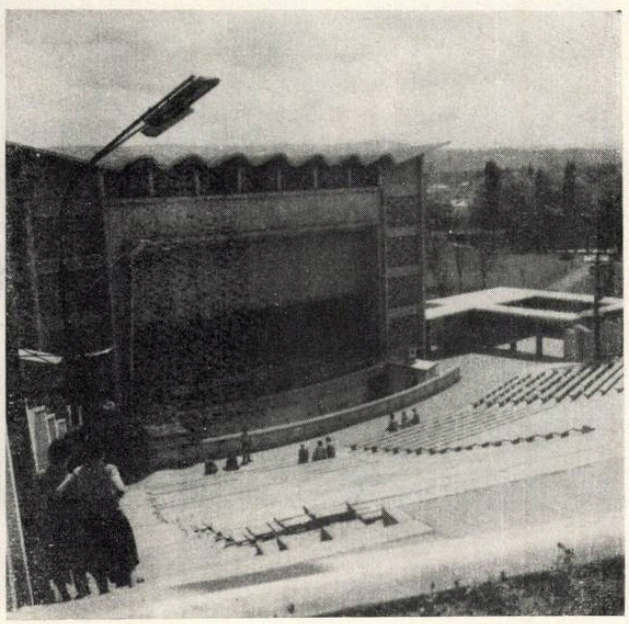
În afară de activitatea de creaţie, membrii filialei printre care Achim Stoia, Vasile Popovici, C. Constantinescu, S. Vînătoru, S. Vintilă şi Traian Mihăilescu au dat un ajutor preţios mişcării artistice de amatori din oraş sau regiune răspunzînd cu entuziasm numeroaselor solicitări ale formaţiilor.

Din activitatea teoretică a muzicologilor se remarcă aceea a lui George Pascu, care în afară de lucrările de muzicologie elaborate în cadrul activităţii de cercetare ştiinţifică la conservator, ţine un mare număr de conferinţe şi prezentări de concerte-lecţii. De

Holul Teatrului Național „V. Alecsandri"

Mozaicul din piața Unirii

Teatrul de vară



Scenă din „Faust"

„Bolero" de Ravel

Orchestra „Doina Moldovei"

asemenea, activitatea muzicologilor Pavel Delion și Petre Botezatu. Acest sector are perspective de îmbogățire prin contribuția unor elemente tinere valoroase cum sînt Mihail Cozmei, Iulia Bucescu, Adrian Diaconu, Gabriela Ștefănescu, Constantin Dediu, Adrian Coșmuliuc.

Măsurile luate de filială în ultimul timp ca : asigurarea unei documentări tehnice și ideologice, analiza și discutarea creațiilor în curs de elaborare în cadrul cenaclelor, atragerea în această activitate a tinerilor cu preocupări de creație cum sînt Vasile Spătărelu (absolvent al clasei de compoziție la Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu" din București), Mihail Cozmei, Ion Pavalache, E. Isar, R. Botez, a unor studenți talentați din cadrul Institutului pedagogic sau al Conservatorului vor putea contribui la dezvoltarea vieții muzicale ieșene, pe linia obiectivelor revoluției culturale.

Audiții muzicale organizate de Biblioteca regională

Audițiile muzicale pe discuri organizate de două ori pe săptămînă la Palatul Culturii sau la Casa Sindicatelor de către biblioteca regională se bucură de popularitate avînd un numeros public format în special din elevi și studenți.

Programul audițiilor întocmit în colaborare cu un colectiv de profesori și asistenți de la Conservatorul de muzică, este bogat : „simfoniile lui Beethoven"", „Capodopere ale muzicii universale și romînești", „Interpreți celebri", medalioane muzicale „Mozart", „Beethoven", „Schubert", „Ceaikovski", „Enescu" sau medalioane de interpreți celebri.

La aceste audiții, însoțite de ample explicații își dau concursul cadre ale conservatorului (George Pascu, Mihai Cozmei, Gabriela Ștefănescu precum și o serie de studenți din ultimul an, printre care Boțocan Melania, Gafta Valeriu, Stoleru Elena și Asandei Georgeta).

Biblioteca posedă un fond de peste 1.000 de discuri, dintre care o bună parte cu muzică simfonică. Deseori se organizează expoziții cu discurile noi apărute. Audițiile săptămînale sînt popularizate printr-un afiș permanent. Interesul deosebit pe care conducerea bibliotecii îl acordă acestei forme de culturalizare a dat roade. Audițiile uneori se repetă sau sînt organizate ca răspuns la numeroasele cereri — în cadrul facultăților sau grupelor studențești de la universitate.

Cercetînd programul audițiilor se poate constata că figurează aproape exclusiv compozitorii clasici și romantici. În viitor, e necesar să se popularizeze pe lîngă creația muzicală clasică și romantică lucrări contemporane printre care și lucrări simfonice romînești.

Activitatea de amatori

Această activitate este desfășurată de 150 de formații artistice de toate genurile, însumînd peste 2.000 artiști amatori. Cu ocazia celui de al VII-lea concurs al formațiilor artistice de amatori, organizat în cinstea celei de a XX-a aniversări a eliberării, s-au prezentat numeroase formații printre care brigăzi artistice, echipe de dansuri, orchestre de mandoline, muzicuțe și muzică populară, formații corale, orchestre de muzică ușoară, o orchestră de cameră și o fanfară, diferite formații vocale, soliști vocali și instrumentiști. Reflectînd viu problemele specifice ale întreprinderilor, brigăzile artistice de agitație obțin frumoase succese. Ele scot în evidență ceea ce este nou și înaintat, criticînd lipsurile și contribuind prin aceasta la dezvoltarea conștiinței socialiste în muncă.

Exemple de brigăzi fruntașe, cu o activitate bogată sînt acelea de la Atelierele R.M.R., Fabrica de antibiotice, Fabrica de Confecții, Institutul de igienă, Construcții nr. 1, Banca R.P.R., Fabrica de mase plastice.

Printre formațiile corale ce activează cu succes se numără corul Direcției regionale C.F.R., de mai multe ori premiat la diferite concursuri, Corul Sindicatului învățămînt și corul școlii „Miroslava", Acestea se bucură de îndrumările dirijorilor Toma Carp (Corul C.F.R.) și Virginia Spătărelu (Sind. învățămînt). O mai mare pondere a pieselor compozitorilor contemporani este recomandabilă acestor formații.

Se remarcă activitatea orchestrei și tarafurilor de la fabrica „Țesătura", „Mase plastice" și Institutul de higienă, a tarafului „Grupul 4 șantiere" cu soliștii vocali D. Calfa, A. Aiftimoaie, taraful Clubului C.F.R. solistă Lupu Maria, precum și a orchestrelor de muzică populară și ușoară de la Școala Tehnică Financiară (soliști C. Ailișoaie, T. Berbec, M. Zaharia) și Banca R.P.R. (solistă V. Cojocaru).

Este prețioasă prin calitatea programelor activitatea desfășurată de colectivele de creație ale fabricii de mase plastice, Institutul de Igienă, Spitalul T.B.C., Școala Tehnică Financiară și Atelierele R.M.R.

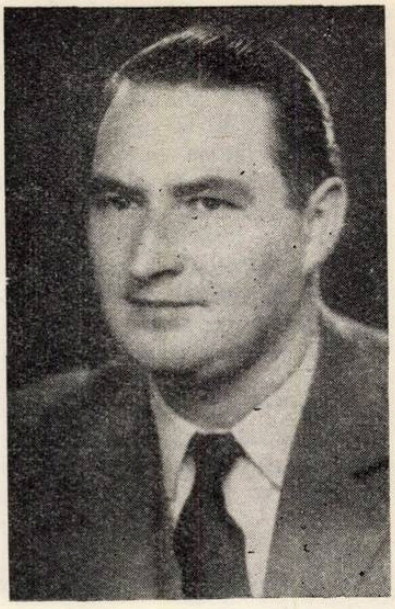
Demnă de toate laudele este munca instructorilor Sava Constantin, Costin Virgiliu, Macovei Gheorghe, Puiu Vasiliu, Nedelcu Eugenia, Cîrlig Gheorghe, Popa Traian, Agachi I., Schimbischi I., Luciu Lefter, Maxim Comăniță, Toma Carp, Virginia Spătărelu, Dascălu D., Șerban I.

Trăsătura generală a vieții artistice de amatori desfășurată în orașul Iași, este dragostea și entuziasmul pentru frumos cu care masele largi participă la aceste manifestări.

Sprijinind temeinic activitatea de amatori, Comitetul Regional pentru Cultură și Artă, Casa Regională a Creației Populare, Consiliul Sindical Orășenesc, precum și colectivul Filarmonicii și Operei, pun la dispoziția formațiilor instructori care le îndrumează cu dragoste și competență.

Material alcătuit de : **MIHAIL COZMEI**
SORIN VINĂTORU , CONSTANTIN PALADE
GEORGE DRAGA

GRIGORE CONSTANTINESCU



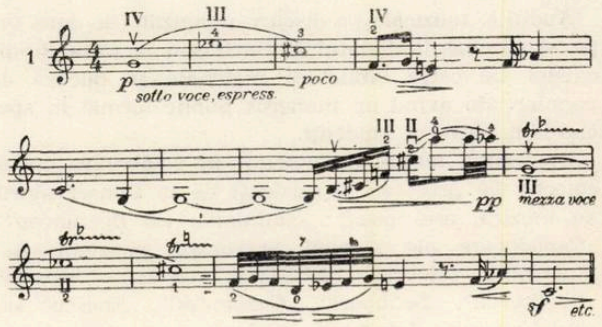
Sonata pentru violină solo*) de Wilhelm Berger

Genul de sonată pentru violină solo ocupă în literatura muzicală un loc aparte. Violina, instrument cu însușiri expresive deosebite, capătă o calitate specială în cazul în care este folosită izolat (fie în grup, fie pur solistic). Pentru compozitorul care abordează o lucrare destinată violinei solo, se pun probleme dificile: valorificarea optimă a posibilităților de expresie specifice instrumentului, obținerea echilibrului formei, învingerea primejdiei monotoniei, a „lungimilor", concentrarea ideii muzicale, urmărirea în permanență a esenței, evitarea soluțiilor abstracte, lipsite de sens emoțional. Ceea ce comportă o mare măiestrie. De-a lungul timpurilor, mari compozitori au practicat acest gen. Din secolul nostru, citățm cîteva nume ilustre ca Reger, Ysaye, Hindemith, Bartók, Prokofiev.

Este interesant de observat că fiecare din sonatele pentru violină solo are un caracter de unicitate și toate par a ne propune soluțiile lor. O privire de ansamblu ne desvăluie o multitudine de soluții unice, de la tipul ciclic — romantic la formele care reînviază stilul preclasic, de la profilul apropiat suitei instrumentale la improvizația liberă.

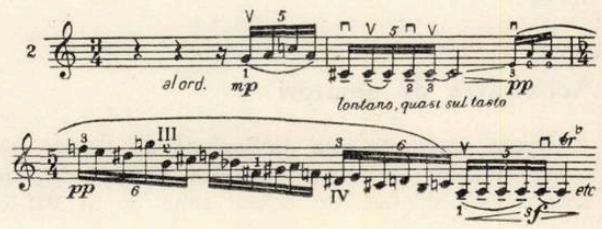
Sonata pentru violină solo a lui Wilhelm Berger aduce și ea soluția ei proprie. Pe baza unei tematici concentrate, compozitorul a urmărit, de-a lungul celor patru părți ale lucrării, procesul de transformare al unui stil instrumental într-un altul. Plecînd de la bogăția și expresivitatea unei facturi cvasi-improvizatorice, ornamentale, compozitorul ajunge în finalul sonatei la stilul polifonic sever. Echilibrul și logica organizării materialului în acest sens asigură valoarea dinamică a lucrării, interesul viu pentru desfășurarea „acțiunii". Topirea *structurată* a unui stil în altul, fără a crea discontinuități, este realizată prin unitatea interioară a imaginii muzicale.

Partea I-a, *Ballata* (Poco Allegro, animato ma molto rubato, epico e pensieroso), în formă de sonată, debutează cu o temă complexă, alcătuită din trei segmente (A1, A2, A3). Sub marele arc comun al temei aceste segmente păstrează un contrast interior, totuși evident. Prima temă a „grupului principal" este și cea mai importantă.



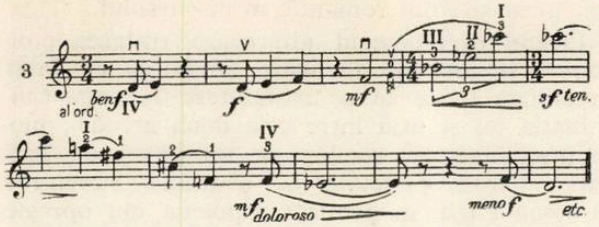
Atragem atenția asupra intervalelor caracteristice din capul tematic ca și asupra ritmului ce urmează. Datorită importanței ei, această primă temă A va fi repetată, cu mici variații ornamentale (care imprimă de la început un aspect improvizatoric). Celelalte teme — A2 și A3 —, deși își păstrează individualitatea, rămîn elemente secundare. Din punct de vedere melodic, tema A1 deschide discursul muzical cu o mare concentrare de energie. Intervalele mari, valorile largi ca și registrul mediu-grav, dau începutului vigoare și consolidează o desfășurare mai liberă a muzicii. „Grupul principal" este încheiat prin revenirea tematică a lui A1 care se impune într-o scurtă cadență.

Puntea conține un element tematic bine conturat. Violina schițează un desen lăutăresc: o apogiatură multiplă care cade pe un cvintolet de note repetate; se avîntă apoi într-o rapidă cadență de șaisprezecimi ce se opresc, surprinse, tot pe cvintoletul de note repetate.



*) Lucrare distinsă cu Premiul I Prince Rainier III de Monaco pentru muzică de cameră (Monte Carlo — 1964).

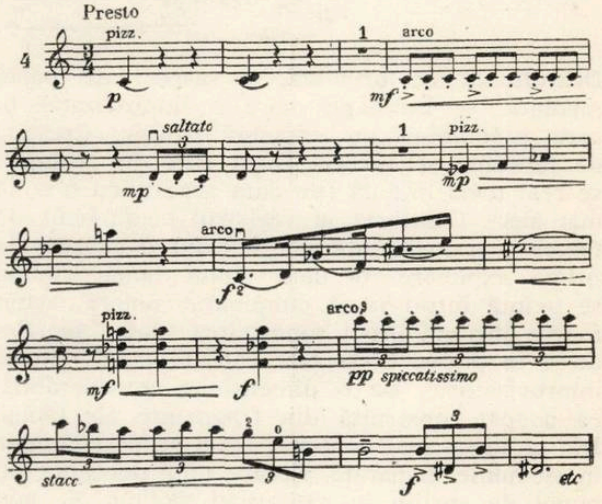
„Grupul secundar", şi el compus (B1 şi B2), face parte dintr-o sferă de expresie mai lirică. Prima temă are o linie melodică liniştită.



Ea e despărţită de a doua temă — mai sinuoasă şi pasionată — printr-o revenire integrală a punţii. O dată cu această revenire a punţii, cele cinci note repetate se conturează ca element motivic principal, am putea spune cu aspect de refren. Încheerea expoziţiei se leagă direct de dezvoltare.

De la începutul dezvoltării simţim orientarea muzicii către o pronunţată polifonizare ornamentală. Dacă în expoziţie am întîlnit elemente cu caracter armonic (pedale pe corzi libere) acum polifonia devine procedeul de bază al prelucrării tematice. În prima secţiune a dezvoltării, „grupul principal" este prelucrat prin fragmentări, repetări, diminuări şi recurenţe. Cele două voci, care se înfruntă, îşi afirmă individualitatea prin folosirea, la fiecare voce, a altui element tematic, asigurînd o depănare polifonică reală. O a doua secţiune a dezvoltării readuce tema principală lărgită, cîntată monodic. Prin simplitatea ei se creează un contrast, o liniştire momentană a atmosferei. Dezvoltarea se încheie cu culminaţia lirică a temei secundare. Reexpoziţia este, în atare condiţii, de un efect dramatic intens. Această repriză concentrată, laconică, redusă la elementele caracteristice din cele două grupuri tematice şi punte, va fi urmată de o nouă dezvoltare. S-ar putea considera repriza ca un ax de echilibru între cele două dezvoltări. Dacă prima prelucrare tematică folosea ţesătura polifonică, cea de a doua e cvasi-improvizaţie foarte ornamentată, care „interpretează" larg motivele, printr-un fel de respiraţii cu caracter lăutăresc. Coda rezumă, mai bine zis esenţializează tema principală. Cele trei note iniţiale ale acesteia apar în valori din ce în ce mai diminuate, devenind un simplu arpegiu repetat „sul tasto". Deplin justificată dramaturgic — (faţă de tensiunea întregii părţi) — această încheere în valori mici şi în nuanţe de piano „lontano", e înzestrată cu un deosebit farmec poetic, proiectînd parcă în infinit imaginea epică, narativă, enunţată de autor la începutul părţii. Ultimele note, flageolete, se pulverizează într-un murmur abia perceptibil. Totodată, compozitorul pregăteşte, astfel, contrastul cu partea a II-a, *Toccata*, care începe cu hotărîre, „giusto", incisiv ritmică (deşi în nuanţă de piano).

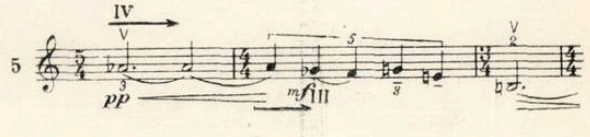
Toccata crează opoziţia dintre viziunea violonistică liberă, improvizatorică, proprie părţii I, şi stilul ritmic, cu efecte de percuţie. Celula melodică evoluează guvernată de un principiu motoric. Aspectul „medieval" al tratării din Toccata apare de la început. Nu avem de a face cu o temă propriu zisă ci mai mult ca o expunere ritmică, pe celule, care se reunesc apoi într-o cascadă de triole solicitînd virtuozitatea instrumentului. Elementele ritmico-melodice sînt expuse în primele şaptesprezece măsuri :

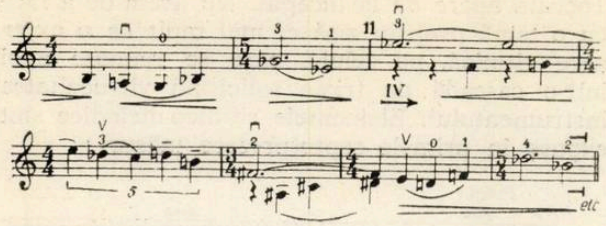


Remarcăm intrarea bruscă (după două pizzicatouri) în ritmica de triole, întreruptă apoi de un arpegiu ascendent, prezentat în două versiuni : prima oară în pizzicato cu valori egale ; a doua oară „con arco", într-un ritm zvîcnit care se opreşte pe trei acorduri seci. Aceste elemente se vor dezvolta pe parcursul întregii Toccate : întîi cel de triole, apoi cel în pizzicato (în valori mai largi). Urmează o reluare a începutului Toccatei, însinuîndu-se o repriză. În fond este o acumulare de forţă, ducînd mai departe fiecare idee ritmică : triolele într-un marcato implacabil şi mai apoi arpegiul cu ritm sacadat. Acest arpegiu se amplifică sub forma unei bolte şi, retrăgîndu-se coborîtor, dispare. Toccata se încheie cu o aluzie la primele ei sunete. Cele două pizzicate s-au transformat în trei grupe ritmice care repetă aceeaşi notă, cu efecte de percuţie. („batt. col legno"). Tempo-ul *Presto* intensifică dinamismul Toccatei.

Întroducerea părţii a treia, *Improvisazione*, într-un *Moderato comodo*, relaxează. Din punct de vedere tonal această parte se situează într-o sferă de *La*, deci cu două cvinte mai sus decît Balata (ambianţă de *Sol*), cu o cvintă mai sus decît Toccata *(Re)*.

Fondul emoţional este liric. Tema propriu-zisă, al cărei contur devine pregnant printr-o repetare la cvintă, se constituie dintr-o frază melodică de largă respiraţie, cu profil descendent. După ce atinge nota cea mai gravă tema se avîntă iarăşi. Ceea ce îi conferă o expresie pasionată, subliniată prin repetarea, uşor contrapunctată, la cvinta superioară.



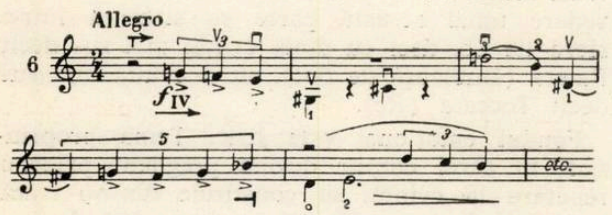


Dezvoltarea ce urmează, cu aspect de parte mediană, se îndreaptă spre o improvizaţie în care predomină un caracter patetic. Creşteri de tensiune se succed. După care, în „calmo", se reia tema iniţială (de data aceasta cu o nonă mai sus). Cantilena în registrul mediu-înalt dă temei o transparenţă pe care nu o avusese la prima expunere. O dată citată tema, violina se avîntă într-o nouă culminaţie sonoră, acum foarte abruptă. Apoi sonoritatea scade, pierzîndu-se în piano. Coda este caracteristică stilului improvizatoric. De o dimensiune considerabilă, ea a fost construită din fragmente ale temei. Din ce în ce mai spaţiată, tema se descompune în elemente disparate, fiecare notă devenind un punct de sprijin în recitativul violinei. Se aud reminiscenţe din materialul Balatei. Improvisazione se încheie, asemenea părţii întîia, pe flajolete murmurate. Această parte intens lirică este substanţial legată de *Fuga* (ultima mişcare), cu tot contrastul formal.

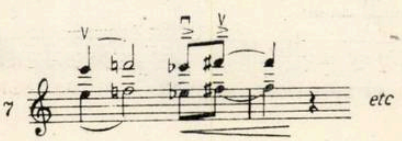
Particularităţile tehnicii violonistice pot face ca tratarea polifonică severă, mai ales în fugă, să fie aridă sau de o expresivitate greu sesizabilă. Wilhelm Berger a căutat să evite acest lucru prin individualizarea temei şi crearea de contraste puternice (alternînd încleştările sonore cu pasaje neutre sau coloristice).

Tema, expusă într-un *Allegro* viguros, conţine celule din cele două teme principale (A1—B1) ale Balatei (în general, în lucrarea lui Berger, nu este vorba de principiul ciclic aplicat strict material ci mai degrabă de necesitatea unei unităţi de fond, a unei comunicări de esenţă între părţi).

Tema este clară, cu intervale caracteristice şi cu un ritm încordat ce reclamă o prezenţă activă a arcuşului.



Expoziţia Fugii, cu trei voci reale, se face din cvintă în cvintă suitoare (rememorîndu-se planul tonal al primelor trei părţi). Amploarea creşte neîntrerupt pînă la încheierea expoziţiei pe un pasaj culminativ în octave.



În fiecare potenţare emoţională, acest pasaj va apărea (sub o formă sau alta) exprimînd parcă un uriaş efort. El este, în întreaga Fugă, martorul suflului romantic al discursului.

Primul divertisment alternează tratarea polifonică (făcută pe elemente tematice) cu mari arcade în triole ce ne reamintesc Toccata. Culminaţia lui se află între cele două arcade: momentul întîlnirii vocilor pe un pasaj de imitaţii strînse, punctate de acorduri. Revenirea la tema Fugii, în prima reexpoziţie, nu opreşte din drum dezvoltarea tematică, compozitorul evitînd citarea identică a temei. Tema este cîntată „în oglindă", permanent contrapunctată. Sonoritatea creşte paralel în etajarea celor trei voci, una din ele intonînd tema „în oglindă" mult lărgită ritmic. Intrarea în „marele divertisment" se face pe o pedală de *Re*. Aici recunoaştem în bună măsură maniera violonistică a polifoniştilor preclasici. Pedala pe *Re*, dominanta sferei de *Sol* a Fugii, ne avertizează asupra finalului în care ea capătă o deosebită importanţă. În partea a doua a divertismentului apar elemente de virtuozitate, ecouri ale pasajelor rapide din Balata. În acest punct de culminaţie ne reîntîlnim cu octavele ce încheiaseră prima expoziţie. Insistenţa pe octave creează o maximă energie emoţională. Ultima reexpoziţie se desfăşoară în şaisprezecimi regulate, trăgîndu-şi parcă puterea din încordarea precedentă. Tema punctează şaisprezecimile, păstrînd desenul de „oglindă". O stretta tematică ne conduce către codă care continuă să amplifice expresia şi intensitatea muzicii, dînd Fugii o direcţie mereu ascendentă. Tema apare lărgită, apoi împletirea vocilor devine mai densă şi se concentrează pe nota *Re*, a cărei funcţie de dominantă fusese deja afirmată. Motivul de octave, ornamentat cu apogiaturi duble, continuă marea creştere. Apoi „con tutta forza", violina intonează lapidar capătul temei, şi încheie dramatic pe o triplă intonare a notei *Re*.

O privire atît de fugitivă asupra *Sonatei pentru violină solo* de Wilhelm Berger nu ne permite să desvăluim toate însuşirile ei. Încercăm să desprindem cîteva concluzii.

Compozitorul solicită instrumental nu pe latura spectaculoasă ci pe acea expresivă. Deşi fiecare parte pune spinoase probleme tehnice, dificultăţile apar ca mijloace nu ca scop în sine. Se poate spune că, departe de orice gesticulaţie exterioară, „violonistică" (în sens strîmt), Wilhelm Berger a gîndit această muzică — adesea dificilă ca execuţie — în criteriul necesităţilor majore legate de polifonie şi de varietatea planurilor sonore.

De asemenea, trebuie remarcat că întrebuinţarea coardelor libere, flageoletelor, pizzicatelor, efectelor de percuţie („col legno"), nu diluează niciodată „coloristic" lucrarea ci o îmbogăţesc permanent în însăşi substanţa ei poetică.

Dacă examinăm felul în care este tratată muzica din punct de vedere tonal-modal, vedem că materialul se construieşte pe cîteva prin-

cipii tonale, utilizîndu-se așa numiții „piloni". Sfera acestora se extinde prin jocul unor moduri ale căror trepte variază, în funcție de expresia dorită, potrivit procedeului modurilor complementare. Ca note principale, compozitorul a ales anume pe cele ale corzilor libere, garantîndu-și astfel exploatarea cea mai eficientă a posibilităților armonico-polifonice specifice instrumentului.

În ce privește temele, putem sesiza, în structură intimă, apropierea lor de specificul romînesc al „cîntecului lung" (temele „grupului principal" din Balata sau Improvisazione), de formele ritmice lăutărești (spre exemplu ornamentele și profilul punții din Balata). Tot de origină populară e stilul de acompaniere cu coarde libere, sau cu intervale caracteristice unor instrumente populare (de pildă sunetele de bucium din încheierile, pe flageolete, ale părților întîia și a treia).

Lucrarea este structurată cu un profund simț al unității. Contrastul formelor, economia cu care compozitorul acordă spațiu fiecărui element tematic, logica și amploarea dezvoltărilor, stilul concis, direct și simplu (cu toată complexitatea mijloacelor), sînt calități de prim ordin.

Scrisă de-a lungul a trei ani (1961—1964), *Sonata pentru violină solo* este rodul unei activități laborioase și tenace pentru împlinirea unei înalte aspirații artistice. Creator prin excelență liric și meditativ, Wilhelm Berger a izbutit în această lucrare să comunice sentimentul puternic de încredere în resursele sufletești inepuizabile ale ființei umane.

GEORGE DRAGA

„Monumentum" de Aurel Stroe

În stagiunea curentă dirijorul Mircea Cristescu a prezentat la Filarmonica de Stat „George Enescu" o nouă lucrare a lui Aurel Stroe intitulată „Monumentum" — piesă pentru ansamblu de instrumente și cor de bărbați, compusă în 1961. Prima audiție a acestei lucrări a avut loc la Timișoara (în 1962) cu concursul orchestrei și corului din localitate dirijate de Nicolae Boboc.

Alături de Sonata pentru pian, Cantata de Cameră pe versuri de Paul Eluard, Uvertura burlescă, „Arcade", de liedurile, corurile, muzica de scenă sau de film, această lucrare se înscrie pe linia căutărilor pasionate ale compozitorului de a realiza un stil expresiv, viguros, personal.

Aurel Stroe mînuiește un stil sobru, ce-l caracterizează, în care mijloacele de redare artistică sînt folosite cu economie și eficacitate în cadrul unui discurs muzical concis. Ansamblul instrumental, format din doi flauți piccollo, trei oboi, trei clarineți, un corn englez, trei tromboni, chitară electrică, vibrafon, xilorimba, trei bongos-uri, orgă, clavecin, viole, violoncel și cor de bărbați, deosebit de o formație orchestrală obișnuită, generează sonorități transparente. Instrumentelor le este acordată în partitură o importanță egală, fiecare din ele trebuind să facă față unor pasaje „descoperite" în care calitatea timbrală, variația ritmică, intonația, joacă un rol important.

Un rol esențial în desfășurarea discursului muzical revine instrumentelor clasice. Violele, trombonii, oboii, clarineții și în special cornul englez sînt prezente pe toate paginile alături de orgă și clavecin. Instrumentele de percuție și de culoare nu se detașează niciodată în sens „sonor", „pitoresc", fiind tratate ca elemente de bază în realizarea imaginii muzicale.

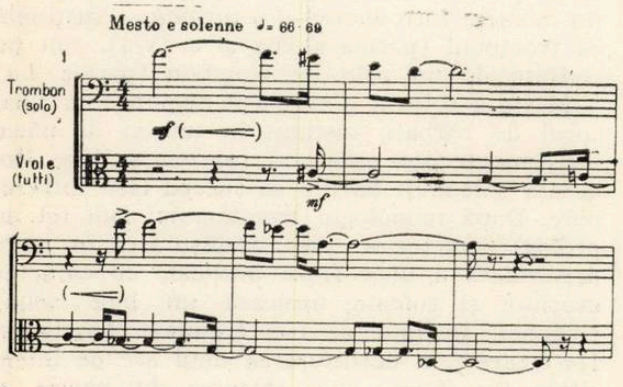
Structura lucrării se prezintă astfel:

Partea a III-a (allegro) și partea a V-a (Moderato) foarte contrastante, precedate de cîte un moment introductiv — o *intradă* — susținută de tromboni (partea a II-a și a IV-a), sînt încadrate de un solo de trombon (partea I-a) — Mesto e solenne — căruia îi răspunde în final corul de bărbați, susținut în unison de unele instrumente din orchestră (partea a VI-a, Moderato solenne). Părțile se succed fără întrerupere. După monologul trombonului (un fel de prolog) caracterizat prin desfășurarea în mers descendent a unor fraze muzicale cu caracter evocator și solemn, urmează un bloc sonor compact, susținut de trei tromboni (partea a II-a) care prin desfășurarea unui arc de intensitate (pp.-ff.-pp.) face intrarea în partea a III-a al cărei rol în dramaturgia lucrării este cel mai important. Variată ca expresie, această

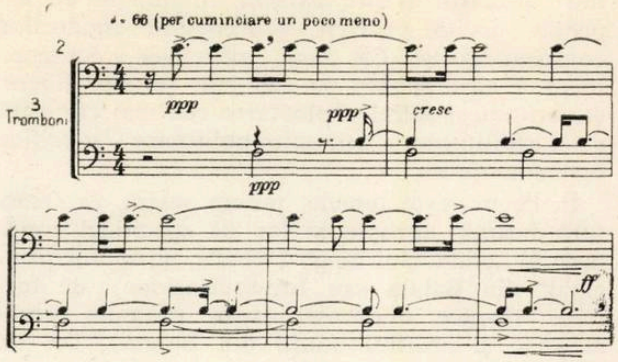
parte este dominată de opoziția dintre frazele melodice cu caracter de „lamento" tragic ale cornului englez susținut de o violă solo și țesătura clavecinului și orgii ce desfășoară o dantelă delicată, de factură decorativă. Către sfîrșitul acestei părți apare prima culminație a lucrării. În partea a IV-a are loc culminația întregului ciclu, și este realizată cu ajutorul blocului de tromboni (cunoscut din partea II-a), peste care se suprapun suflătorii de lemn însoțiți în anumite momente de glockenspiel, xilorimba și trei bongos-uri. Partea V-a moderato tranquillo (Adagio-ul lucrării) caracterizată printr-o țesătură contrapunctică densă, constituie un moment ce interiorizează frămîntările din părțile anterioare, căutînd o soluție pe care o vom afla în partea finală. Ca o replică la solo-ul de trombon din partea I-a și în același timp ca o concluzie și rezolvare, urmează fără întrerupere partea VI-a. Titlul lucrării își găsește justificarea mai ales în această ultimă parte (epilog) în care cu ajutorul unor mijloace simple și în același timp sobre este realizată o imagine amplă, monumentală, ale cărei fraze ce se desfășoară grav și solemn, fac să se audă un imn închinat adolescenței, tinereții vieții. Versurile folosite aparțin poetului Nichita Stănescu, publicate în volumul „Sensul iubirii".

Adolescența e-o frînghie de aur/Pe care n-o poți tăia dacă vrei cu cuțitul/Adolescența e-o frînghie de aur/Legînd nadirul cu zenitul.

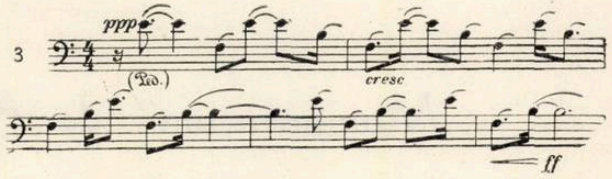
Temele au un caracter modal, rezultat din interpretarea creatoare a unor intonații folclorice caracteristice, ca de exemplu în partea I-a, unde fraza, pornind de la o notă înaltă, încărcată de tensiune, urmează un mers descendent, — procedeu tipic în special pentru genul epic de baladă. Totodată relevăm capacitatea compozitorului de a concentra imaginea muzicală prin tratări contrapunctice extrem de simple. Astfel partea I se desfășoară exclusiv la două voci, într-un stil sever de o maximă expresivitate.



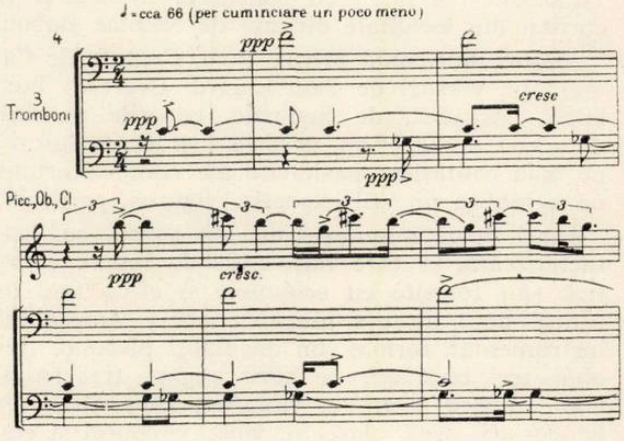
Motivul executat de tromboni, format din trei sunete,



este un semnal de bucium interpretat orchestral Utilizîndu-se o succesiune de intrări a celor trei voci, se obține un interesant efect intervalic, echivalent cu executarea motivului de către un singur instrument în condiții de reverberație.



De asemenea, desfășurarea suflătorilor de lemn, suprapuși peste blocul de tromboni în partea a IV-a, amintește stilul improvizatoric al intonațiilor de doină.



„Monumentum" — metaforă luminoasă a contemplării vieții — reprezintă, în evoluția lui Aurel Stroe, un moment important în sensul cristalizării a ceea ce ni se pare caracteristic talentului său: lirismul. E de remarcat că autorul a izbutit să exprime sentimentul grandiosului printr-un limbaj concentrat, dovedind rigoare interioară și o matură gîndire artistică.

ALEXANDRU ŞUMSKI

Lucrări pentru pian în repertoriul celui de al III-lea Concurs Internaţional „George Enescu"

Alcătuit cu competenţă, prospectul pentru concursul de pian care va avea loc peste cîteva luni în Capitala ţării noastre avertizează de la început pe tinerii candidaţi asupra nivelului şi însemnătăţii unei competiţii înscrisă pe lista celor mai dificile întreceri internaţionale. Din piesele recomandate se remarcă cîteva lucrări scrise în ultimii zece ani de către compozitorii cei mai reprezentativi ai genului. Privite în ansamblu, cele şase lucrări — „Sonatina" şi „13 preludii" de Mihail Jora, „Sonata nr. 3" de Tudor Ciortea, „Sonata" de Alfred Mendelsohn, „Sonata" de Aurel Stroe şi „Trei piese pentru pian" de Adrian Raţiu — prezintă trăsături comune sub raportul concepţiei de creaţie şi oferă în acelaşi timp candidaţilor, datorită amprentei personalităţii autorilor, posibilitatea alegerii după criteriul gustului muzical sau al preferinţelor pur tehnice.

Înrudite ca atmosferă prin arhitectura echilibrată, inspiraţia folclorică, armonia modală, mişcarea polifonică, ritmică şi metrica variată, ca puncte comune crescute din rădăcina sănătoasă a tradiţiei romîneşti, aceste lucrări puse alături prezintă trăsături stilistice proprii.

Sonatina op. 44 şi cele 13 preludii pentru pian de Mihail Jora, relevă sensibilitatea şi concepţia originală a autorului. Contrastele din suita preludiilor subliniază unitatea piesei în cadrul atmosferei expresive şi dramatice dominante. Sonatina, de o structură intens polifonică, transparentă în ce priveşte scriitura face ca ideile să strălucească în jocul registrelor mediu şi acut ale pianului. Interpreţii vor găsi în cele două lucrări o problematică interesantă din punct de vedere instrumental. Claritatea mişcării polifonice, relieful vocilor pe plan melodic şi metro-ritmic, desfăşurarea armoniei modale sînt elemente care-şi găsesc corespondenţa în aplicarea unei tehnici pianistice de mare precizie cu folosirea inspirată a resurselor sonore ale instrumentului şi pedalelor, a unei tehnici diferenţiate prin conturarea liniilor melodice în spiritul acordat în contextul lucrării de către autor. În ce priveşte „Sonatina", mai trebuie avut în vedere dozajul sonorităţilor mari, care nu trebuie să depăşească posibilităţile oferite de scriitura transparentă a lucrării şi firesţe, realizarea unităţii cursive a piesei, prin evitarea unei libertăţi exagerate în schimbările de tempo.

Sonata a III-a de Tudor Ciortea prezintă dificultăţi pianistice complexe. Compozitorul foloseşte tematica populară în scopul realizării unei muzici bogate, în care puternicele ciocniri dramatice alternează cu lirica momentelor de cantilenă, iar dezvoltările năvalnice cedează locul frazelor de largă inspiraţie meditativă. Studiul acestei sonate poate fi recomandat pianiştilor cu multiple posibilităţi tehnice, cu şcoală pianistică bună şi agilitate naturală, care să le permită realizarea planurilor părţii I-a (Allegro con anima), conducerea cantilenelor părţii a II-a (Larghetto) şi dozarea atentă a sonorităţilor din final (Allegro). Bogăţia ideilor dă posibilitate interpretului să contribuie cu amprenta originală la redarea atmosferei caracteristice. În perfectă concordanţă cu logica interpretării şi tradiţiei muzicii romîneşti, structura sonatei deschide în mod deosebit perspectiva contribuţiei personale a interpretului, chiar în sensul modificării unor nuanţe generale cum ar fi cazul în momentul reprizei din partea I sau în final.

Plină de elan tineresc, romantic, sonata în patru părţi de A. Mendelsohn îţi lasă impresia unei lucrări scrisă de un om cu suflet tînăr, pentru tineri. Se poate presupune că tinerii pianişti se vor apropia cu plăcere de această lucrare din care muzica se revarsă cu generozitate şi a cărei scriitură pianistică permite dezlănţuirea temperamentelor. Compozitorul, maestru desăvîrşit al formei muzicale, a realizat o balanţă în echilibru a primei părţi (sonată) cu suita celorlalte trei în continuă creştere pînă la finele lucrării. Cu toate că polifonia nu este proclamată ca o trăsătură stilistică dominantă, interpretului îi cade în sarcină să-şi concentreze efortul asupra mişcării vocilor interioare, motorul viu care impulsionează ca o pedală desfăşurarea în timp a piesei. Pe această cale el va ajunge uşor la înţelegerea sensului armoniilor, a planurilor sonore şi chiar a echilibrului formal prin alegerea mişcărilor potrivite şi evitarea exceselor de derogări de la tempoul just.

Sonata de Aurel Stroe pune în faţa interpretului o problematică dificilă, cu centrul de greutate mai mult pe planul metro-ritmic şi al polifoniei. Lucrarea se distinge înainte de toate printr-un excelent echilibru arhitectonic. În mod deosebit, partea I şi fuga finală oferă interpretului interesante probleme de ordin tehnic-muzical. Probabil că partea a doua prezintă, dintre toate, cele mai mari dificultăţi, de realizare unitară. Prin studiu atent, pornind de la construcţia în mare la amănunt, interpretul poate însă să evite tendinţa statică şi pericolul monotoniei unor oarecari formule instrumentale prea des repetate.

Cele trei piese pentru pian de Adrian Raţiu prezintă acel echilibru sever, caracteristic compoziţiei contemporane, care cere interpretului facultăţi imaginative şi analitice dezvoltate pe

baza unei solide culturi generale şi de specialitate. După părerea noastră aceste piese trebuie, înainte de toate, gîndite şi înţelese în spiritul lor specific şi apoi realizate instrumental. În ansamblul ei, suita celor trei piese „Studiu acordic", „Interludiu monodic" şi „Toccata", reprezintă o frumoasă unitate structurală, presărată cu lumini şi umbre dozate cu gust şi subordonate firului principal. Interludiul monodic deţine rolul contrastant al unei teme secunde melodice, transparentă şi delicată, pregătitoare a toccatei finale, ritmică şi punctată cu momente-surpriză, luminate lateral de un ostinato metric (2+3+2+2) care nu părăseşte decît aparent arena ciocnirilor de accente şi a variaţiunilor ritmico-melodice. Interpreţii acestei lucrări vor avea prilejul să dovedească auditorilor că au simţul formei muzicale, al construcţiei echilibrate, polifoniei şi ritmicii moderne, precum şi experienţa necesară sintetizării bunelor tradiţii contemporane.

Prezentat de către Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R. în condiţii grafice de prim ordin, repertoriul pianistic recomandat participanţilor la cel de-al III-lea Concurs Internaţional „George Enescu", contribuie la ridicarea prestigiului acestui eveniment. Aşteptăm cu nerăbdare fertilizarea acestui repertoriu de către viitorii laureaţi.

DUMITRU BUGHICI

Sonata pentru pian în fa diez minor de George Enescu

În cadrul analizelor dedicate creaţiei enesciene, care constituie o preocupare permanentă a revistei noastre, publicăm în numărul de faţă analiza Sonatei pentru pian op. 24 no. 1 în fa diez minor, iar într-un număr viitor analiza Sonatei op. 26 no. 2 în do major pentru violoncel şi pian. Ambele studii sînt extrase din volumul în manuscris „Suita şi Sonata" de Dumitru Bughici. În volumul amintit studiile fac parte dintr-un ciclu dedicat integral creaţiei de acest gen a lui George Enescu, avînd fiecare o structură determinată de planul general al volumului.

Cu toate că cele trei sonate pentru pian de George Enescu fac parte dintr-un singur opus — nr. 24 — ele sînt compuse la o distanţă apreciabilă una de cealaltă. Prima sonată a fost creată în anul 1924, iar a doua a fost începută în 1937, dar din această lucrare nu există decît o singură pagină, deşi Enescu meditase anterior asupra ei. Nu cunoaştem motivele pentru care autorul a abandonat această sonată. Manuscrisul se află la Muzeul „George Enescu" din Bucureşti. Sonata a III-a a fost compusă între anii 1933—1935.

În prima *Sonată în fa diez minor* şi *a III-a în re major* există o diferenţă sensibilă în ceea ce priveşte problematica, atît a conţinutului cît şi a mijloacelor de expresie folosite în realizarea intenţiilor (formă, armonie, contrapunct etc.).

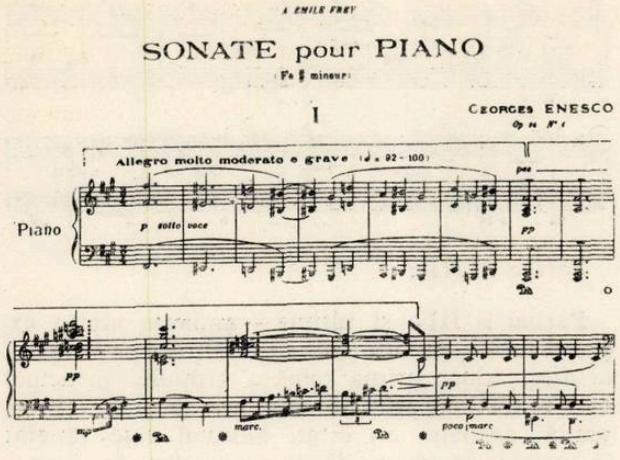
În ciuda acestor diferenţe — pe care vom încerca să le conturăm mai jos — ambele sonate sînt rezultatul unei imperioase necesităţi resimţite de compozitorul romîn de a-şi afirma cu multă elocvenţă crezul său artistic. *Sonata în fa diez minor* a fost compusă într-o perioadă de înfrigurate căutări, avînd ca bază experienţa primelor două sonate pentru pian şi vioară şi a primei sonate pentru violoncel şi pian şi perspectiva apropierii de cea mai desăvîrşită creaţie de acest gen — *Sonata a III-a pentru pian şi vioară,* compusă cu doi ani mai tîrziu. În această perioadă au apărut şi alte creaţii importante ale compozitorului, între care citäm: Octetul op. 7 — 1900, Suita I pentru orchestră în do major op. 9 — 1903, Suita a II-a pentru pian în re major, op. 10 — 1903, cele două Rapsodii romîne op. 11 — 1901, 1902, cele trei simfonii, op. 13 — 1905, op. 17 — 1913 şi op. 21 — 1919, Dixtuorul pentru instrumente de suflat în re major op. 14 — 1906, Cvartetul de coarde nr. 1 în mi bemol major op. 22 — 1921.

Printre primele probleme pe care le pune analiza acestor sonate sînt cele legate de conţinutul de idei, de folosirea elementelor populare (ca intonaţie sau eventual citat) în cadrul profilului prin excelenţă cult pe care îl are acest gen, precum şi de caracteristicile de structură — ale formei şi a ciclului.

Partea I.

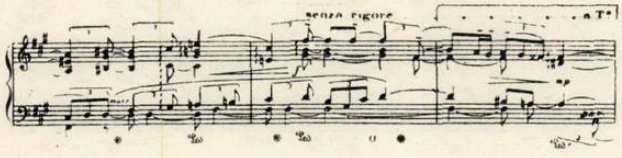
De la tema principală a primei mişcări din *Sonata în fa diez minor* şi pînă la tema principală a ultimei părţi constatăm că la baza lucrării se află intonaţia populară perfect încadrată în complexul discursului muzical. Pentru a ilustra această afirmaţie vom da cîteva exemple: prima frază a temei principale (primele şase măsuri) are la bază gama minoră armonică cu treapta a IV-a ridicată (aşa-zisa gamă lăutărească, folosită mult de Enescu) cu excepţia ultimei măsuri în care apare în mod pasajer *sol becar.* Există o legătură vizibilă între această temă şi prima frază

din *Sonata a II-a pentru pian şi vioară,* atît în ceea ce priveşte cadrul intonaţional cît şi expunerea temei în registrele a trei octave diferite.

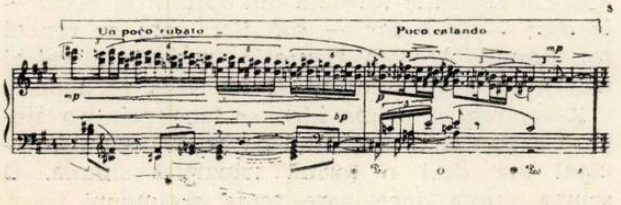


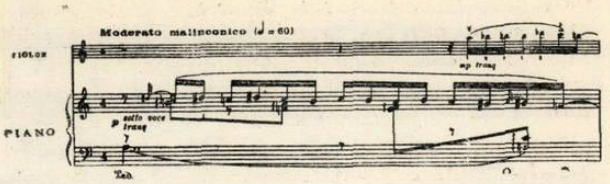
Conţinutul temei este liric, meditativ, cu o nuanţă melancolică, poate chiar „misterioasă" (în special în reluarea temei la bas). A doua frază apare ca un răspuns ce încearcă să se afirme ; insistenţa pe ritmul punctat şi trioletul cu aspect concluziv, ce încheie ideea muzicală, justifică această caracterizare. Atît aceste elemente cît şi tema principală în întregime vor fi amplificate în dezvoltare.

În punte găsim un motiv melodic-ritmic specific muzicii populare care va fi amplificat în dezvoltare şi folosit ca o pedală (o anacruză) pentru falsa repriză.



În grupul secundar de teme distingem prima idee — B_1 — (pg. 4 Pochissimo meno mosso). Ea are primul motiv derivat din începutul temei principale iar la sfîrşit un motiv descendent, dinamic (un poco rubato) bazat pe aceeaşi gamă lăutărească (pe treapta a III-a din *do diez* minor). Remarcăm asemănarea cu un motiv din începutul *Sonatei a III-a pentru pian şi vioară.*





Paralelismele de cvarte şi cvinte vor fi de asemeni amplificate în *Sonata a III-a pentru pian şi vioară.*

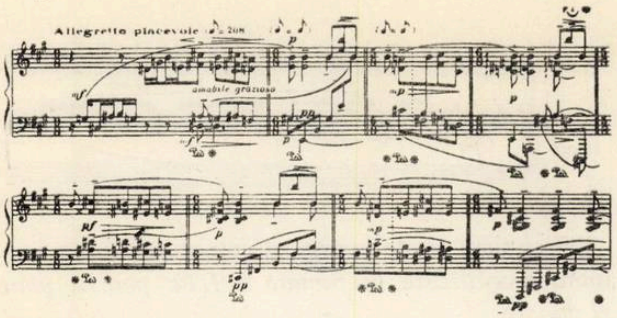
A doua idee din grupul secundar — B_2 — care îndeplineşte şi funcţia de concluzie a întregului grup, începe cu o insistenţă ritmică ostinată de sextolete pe *do diez,* continuîndu-se printr-o idee muzicală ascendentă, liniştită, caldă, cu intonaţie de cîntec popular ce tinde spre o culminaţie puternică plină de patos ; o descreştere duce spre concluzia întregii expoziţii, făcînd loc dezvoltării.

Fără a intra în amănunte, constatăm că dezvoltarea începe în tonalitatea iniţială — *fa diez minor* — şi cu toate că profilul armonic se schimbă, prima idee muzicală nu-şi modifică amprenta intonaţională de bază : frecvenţa secundei mărite ne ajută să o recunoaştem cu uşurinţă.

Repriza aduce transfigurarea totală a temei principale, printr-o armonizare modală diferită pentru aproape fiecare notă din temă. Un alt element de dinamizare este faptul că repriza nu începe în *fa diez minor* ci cu treapta a VI-a din *fa minor.* Repriza — culminaţie a procesului dezvoltării — aduce tema principală ca un simbol al forţei şi încrederii în creaţia populară, ca o încununare a unui drum ascendent parcurs cu greutate dar şi cu dîrzenie. Putem vorbi de o transformare psihologică a conţinutului primei teme, care în cadrul reprizei — ca o sinteză a tot ceea ce a fost anterior — apare într-o strălucire nebănuită la început.

Anticipînd problemele de structură, putem spune că Enescu foloseşte aici principiul falsei reprize care va duce la reapariţia temei în fa diez minor (tonalitatea de bază). Deşi repriza propriu-zisă apare în *fff,* ea nu depăşeşte cadrul expresiv, anterior, al falsei reprize, ci mai curînd, printr-o înlănţuire bine închegată pregăteşte apariţia grupului de teme secundare în fa diez minor, fără modificări esenţiale faţă de expoziţie.

Un fapt cu totul neîntîlnit în sonatele de Enescu este apariţia unui *epizod între sfîrşitul reprizei şi începutul codei,* cu o temă derivată din tema secundară, în special prin profilul pe care-l capătă în concluzia din repriză *(Tranquillo, di più ritenuto, pensieroso).* Acest epizod începe de la *Allegretto piacevole*



și ține pînă la Tempo I (= 92 = 100, *ppp misterioso, molto moderato)*, unde începe coda. Tema epizodului are o nuanță de colind. Ea apare întîi în registrul mediu, apoi în octavă, redată într-o formă concisă, completă, fără amplificări (în afara trecerii spre codă). Puritatea și simplitatea acestei teme este întregită de o armonizare modală, în care paralelismele de cvarte și cvinte îi conferă un farmec deosebit. Pentru interpretarea acestui epizod, Enescu dă următoarele indicații: *amabile, grazioso,* — pentru prima expunere și bp, delicatamente — pentru a doua.

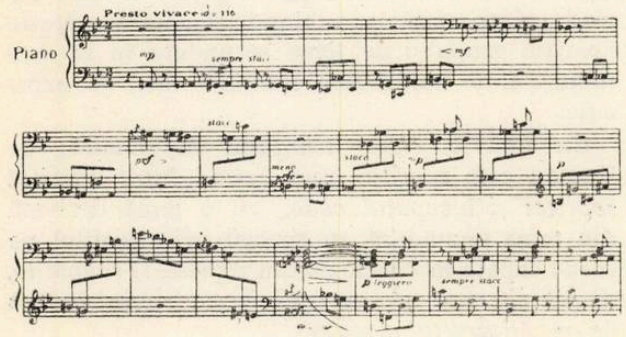
Coda, care începe de la Tempo I, în *ppp, misterioso, molto moderato,* cunoaște o creștere excepțională de tensiune pînă la *fff,* pentru ca ulterior să revină, destul de repede la atmosfera nuanței de *pp.* Insistența pe nota *fa diez* în registrul grav pune punct întregii desfășurări a primei părți. În coda apar și elemente ale temei secundare, dar rolul predominant îl are ideea principală care, deși suferă nenumărate transformări, nu-și pierde caracterul inițial, apropiat de intonația populară.

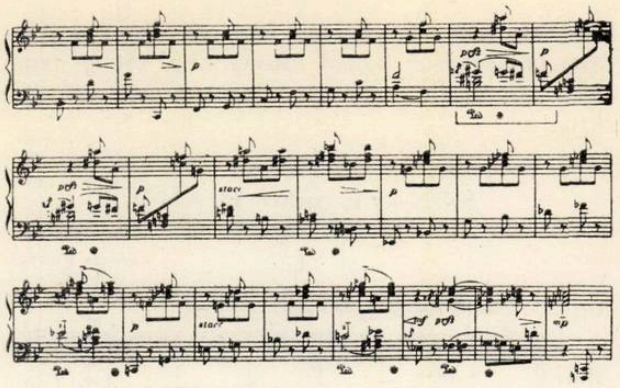
Partea a II-a

Dacă în prima parte a sonatei, specificul popular al temelor — al celei principale și în mod special al epizodului — este foarte elocvent, în schimb, în partea a II-a — un *scherzo* cu o formă liberă de *rondo* — acest specific are un caracter mai puțin direct.

Factura de toccată a scherzoului ne amintește uneori de acompaniamentul țambalului pentru dansurile și horele populare. O vagă aluzie la caracterul popular o constatăm și în tema principală în melodica ei de cîntec tineresc, cu unele inflexiuni modale. Prima expunere a temei — pg. 15 — apare după 21 de măsuri de introducere.

II

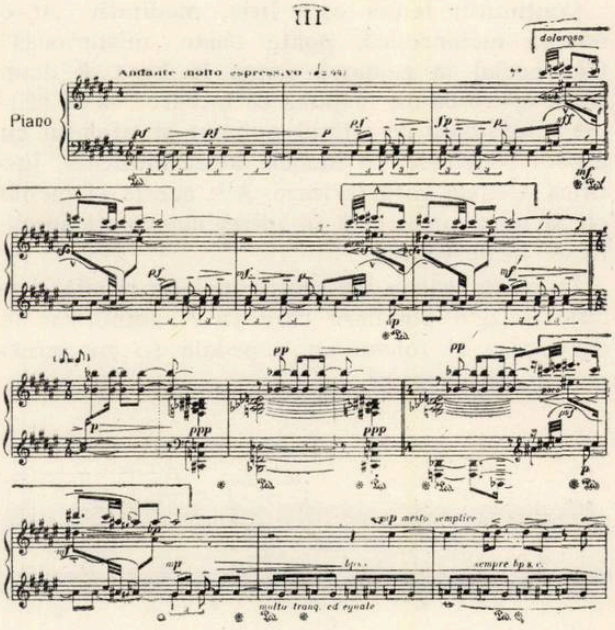




Partea a III-a

Partea a III-a și ultima — andante molto expressivo — pe un ostinato ritmic pe sunetul *la diez,* aduce prima temă a grupului principal care se distinge printr-o intonație populară pregnantă, aproape un citat. Motivul este repetat în prima expunere de trei ori dar de fiecare dată variat.

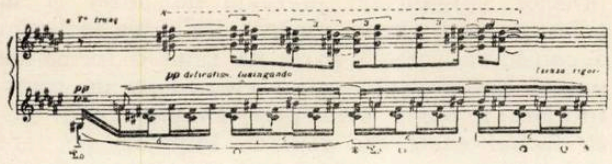
III



Autorul dă indicația de a se cînta această temă (cu un ambitus redus, — un pentacord)) *doloroso* (cu tristețe, cu durere) la care se adaugă nuanțele contrastante de expresie de la *pf* la *mp;* toate acestea duc la concluzia că profilul temei este apropiat de bocet.

Ideea mediană a grupului principal conține o temă mai cantabilă, derivată din prima și cu o variantă îmbogățită a ostinatoului. De data aceasta, nota ținută este *do diez,* peste care apare o figurație formată din optimi: *la becar — la diez — la becar — sol diez,* care se repetă tot timpul. Această figurație, variată în valori mai mici o vom întîlni și în tema secundară.

Revenirea la prima idee se face printr-o singură expunere a motivului de bază. Grupul principal are deci o formă tripartită simplă. O scurtă punte duce spre tema secundară.



Această temă — B care apare la dominantă, are de asemenea un pronunțat caracter românesc, este plină de nostalgie și visare, redînd într-o efuziune lirică frumusețea cîmpului înverzit, a pîrîului ce curge lin, venind din depărtări.

Discursul muzical se amplifică treptat. Enescu utilizează în scriitura pianistică o factură suplă, plină de mobilitate ce atinge un punct culminant în pasajul molto più lento cu funcția de concluzie a temei secundare. Indicațiile compozitorului: *pp delicatissimo, lusingando, con grazia,* sau aceea de *pp mormorando, legatissimo, dolcissimo, languido* etc. ajută la precizarea profilului liric, la atmosfera interiorizată pe care interpretul trebuie s-o redea.

Repriza este sensibil transfigurată (o formă de sonată fără dezvoltare). Ea scoate în evidență și mai mult caracterul visător al temei secundare ce apare mult îmbogățită cu game descendente și ascendente ca o ușoară adiere a frunzelor într-o pădurice *(molto più lento).* În această atmosferă se aduce în concluzie tema inițială în major, mai liniștită. Astfel, sonata se încheie în atmosfera dominantă a temei secundare, nostalgică, dar în același timp lăsînd să se întrevadă o continuare spre viitor în acel climat de interiorizare obișnuit pentru Enescu.

★

O altă problemă importantă pe care vrem s-o abordăm este legată de forma lucrării.

Pentru început, cîteva cuvinte despre *ciclu. Sonata în fa diez minor* se detașează de celelalte lucrări ale genului de George Enescu prin modul cum este conceput ciclul: mișcarea lentă nu este partea a doua ci ultima. De obicei ciclul la Enescu se bazează pe alternația mișcărilor: repede — rar — repede. Aici succesiunea dintre mișcări este:

Partea I — *Allegro molto moderato*
Partea a II-a — *Presto vivace*
Partea a III-a — *Andante molto expressivo*

Desigur această formă a ciclului de sonată este determinată de mesajul pe care autorul îl transmite prin limbajul muzical; există o interdependență strînsă între conținut și formă. Fără îndoială că experiența acestei lucrări a jucat un rol important dacă nu decisiv (în afară de *Dixtuor)* în a-l determina pe Enescu să compună *Sonata „în caracter popular românesc".* Ultima parte din această sonată este foarte apropiată de concepția *Sonatei a III-a pentru pian și vioară.*

Și acum cîteva puncte de vedere în legătură cu structura fiecărei mișcări.

Partea I este scrisă într-o formă clară de sonată în care trebuie relevate aspectul dezvoltării și epizodul introdus ca excepție înaintea codei.

Dezvoltarea începe cu tema principală în *fa diez minor,* în *pp.* păstrînd caracterul ei inițial în prima ei frază, iar în a doua frază pregătind faza a doua a dezvoltării. Aceasta începe cu expunerea primei fraze din tema principală, suprapusă peste elementul tematicii din fraza a doua — ultimele două măsuri (pag. 7, sistemul 2, măsura 4); deși expusă și ea în *pianissimo,* pe parcurs se amplifică ca tensiune interioară, figurația ostinată de la mîna stîngă contribuind la aceasta. Astfel este pregătită cea de a treia fază a dezvoltării legată organic de cea anterioară, iar pe baza elementului sempune pe bună dreptate întrebarea: de ce nu considerăm începutul codei de la epizodul amintit — de unde, urmînd strict principiul formei de sonată trebuie să apară coda, deoarece s-au epuizat toate elementele reprizei, ci considerăm nalat din punte (ex. b) se pregătește apariția falsei reprize.

În ceea ce privește sfîrșitul părții, se poate începutul codei de la indicația *ppp misterioso molto moderato?* Un asemenea aspect de încheiere a formei de sonată nu este tipic — deși nu ar fi o greșală dacă cineva ar susține că începutul codei este marcat de epizod — de aceea ne ghidăm mai mult după aspectul pur muzical (forma nu poate fi ceva static și nu putem aplica mecanic principiile ei). Așa cum apare aici tema colindului — deși o sesizăm în cadrul temei secundare (în special din repriză) — ea are un profil propriu atît în ceea ce privește conturul melodic cît și prin forma de expunere concisă, de sine stătătoare. Iată cauza pentru care o denumim epizod și considerăm începutul codei de la pasajul ce poartă indicația *misterioso, molto moderato.*

Partea a II-a este un *scherzo* în formă de rondo liber tratat. Și din alte lucrări ale lui Enescu se poate observa predilecția de a nu aduce permanent refrenul în tonalitatea inițială, respectînd caracteristicile rondoului clasic (deși există și în această sferă excepții).

Datorită planului tonal bogat, prin folosirea cromatismelor atît în linia melodică cît și în factura armonică, după apariția primului refren în tonalitatea de bază — *si bemol* major — al doilea apare în *re* major, al treilea — în *si bemol* major, iar al patrulea — începe tot în *si bemol* major, dar terminînd în *fa major,* plus coda.

Schema rondoului ar fi următoarea:

— Introducerea — 21 de măsuri, este expusă în mod *fugato* și conține în temă o abundență de cromatisme, care revin pe parcurs.

— A — în si bemol major, urmat de o punte.

— B — ce derivă din tema introducerii și are drept centru tonal inițial *fa* major.

— A — în re major, urmat de o punte.

— C — conține o temă mai melodică decît cele anterioare, dar tot bogat cromatizată. Pe parcurs apare un motiv cromatic descendent ce

derivă din introducere, existent și în A și care a servit drept element tematic de bază în *B*. Există în cadrul temei o tendință spre un centru tonal — *mi bemol* major — care se îmbogățește pe parcurs.

— A — în si bemol major într-o formă concentrată și variată.

— Dezvoltarea — bazată în mod special pe elementele tematice din B.

— A — începe în *si bemol* major ($\frac{5}{4}$) variat ca expunere, urmat de o trecere ce amintește caracterul dezvoltării și care se încheie în fa major, cu fragmente din refren.

— Coda — în si bemol major care încheie într-o atmosferă de vigoare și exuberanță *(fff)* această interesantă mișcare.

Partea a III-a — Andante molto expressivo — este o formă de sonată fără dezvoltare. După grupul principal, care are structură tripartită simplă și după tema secundară expusă la dominantă se face direct trecerea spre repriză.

O singură problemă se pune: faptul că repriza nu începe în *fa diez* major, ci are un caracter mobil, specific dezvoltării. De exemplu: prima expunere a motivului principal apare în *do* minor, apoi pe un acord de septimă mică din *la*, urmat de divizarea motivului (prima celulă), redată în *fa* minor și în *re* minor (cu septimă mare) se ajunge la partea mediană a grupului principal de teme, de unde întreaga desfășurare este mult dinamizată și amplificată față de expoziție, deși păstrează aceeași ordine a temelor. De remarcat aspectul modal al începutului ideii mediane, unde terța este cînd mare, cînd mică, purtînd armonia între major și minor. Pe baza celor constatate anterior în sonatele de Enescu, putem spune că marele nostru muzician manifesta o predilecție specială pentru îmbogățirea melodică, armonică, ritmică a reprizelor (predilecție prezentă de altfel și în prima parte a acestei sonate). De aceea înclinăm a considera această parte ca fiind o formă de sonată fără dezvoltare, iar elementele de transformare a temei principale, amintite mai sus, ca făcînd parte din repriză. Impresia pe care o degajă tema secundară, prin factura pianistică și coloritul armonic general este într-o oarecare măsură impresionistă, ceea ce pune însă în evidență frumusețea și farmecul ei.

La analiza *Sonatei în fa diez minor* dorim să adăugăm cîteva observații cu caracter general:

Sonata pentru pian în fa diez minor este prima de acest gen în care elementul popular capătă un rol dominant, integrîndu-se perfect în ansamblul formei și genului de sonată.

Sonata în fa diez minor pregătește — așa cum am mai arătat — drumul către *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, în special ultima parte din lucrarea pentru pian dovedind o apropiere tot mai mare de sinteza pe care Enescu o va realiza cu doi ani mai tîrziu:

Dorința de a spune ceva nou, de a nu se repeta se observă în conținutul și în caracterul tematic, în folosirea mai accentuată a cromatismelor, a unor procedee armonice modale în structura ciclului de sonată.

Față de primele două sonate pentru pian și vioară, *Sonata pentru pian în fa diez minor* nu are teme cu un profil melodic atît de larg, în primele două mișcări. Temele sînt mai restrînse dar destul de pregnante. În schimb, în toată lucrarea străbate un larg suflu romantic ce cucerește atît pe interpret cît și pe spectator. Nu va trebui să treacă mult timp pentru ca această lucrare să se bucure, pe bună dreptate, de o largă apreciere în rîndurile iubitorilor muzicii.

NOTE

La „Muzeul Smetana" din Praga a avut loc recent un concert de muzică de cameră romînească, susținut de cîntăreața Vera Mora și pianistul Premyse Charvat. Programul, precedat de cuvîntul introductiv al profesorului dr. Josef Plavec, a cuprins lieduri de George Enescu, Mihail Jora, Constantin Brăiloiu, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Florica Dimitriu, Felicia Donceanu, Diamandi Gheciu, Vasile Herman, Paul Jelescu, Hilda Jerea, Iosif Paschill, Carmen Petra, Gheorghe Șoima, și piese pentru pian de: Constantin Nottara, Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Tudor Ciortea, Radu Paladi, Carmen Petra. Textul liedurilor, tradus în limba cehă de Bozena M. Șesan, Vera Mora, Svatopluk Rondni, Premyse Charvat, a fost recitat de către Jana Vroska.

La 4 iunie a.c. a încetat din viață cunoscutul muzicolog Erich H. Müller von Asow, directorul institutului I.M.B.A., fondatorul epistolografiei muzicale. Edițiile în facsimil ale scrisorilor lui Mozart, publicarea schimburilor de scrisori între Brahms și Mathilde Wesendonk, primele editări ale scrisorilor lui Schütz, Bach și Händel, se numără printre cele mai de seamă lucrări ale muzicologiei. Cu moartea lui, muzicologia germană a pierdut un reprezentant de frunte.

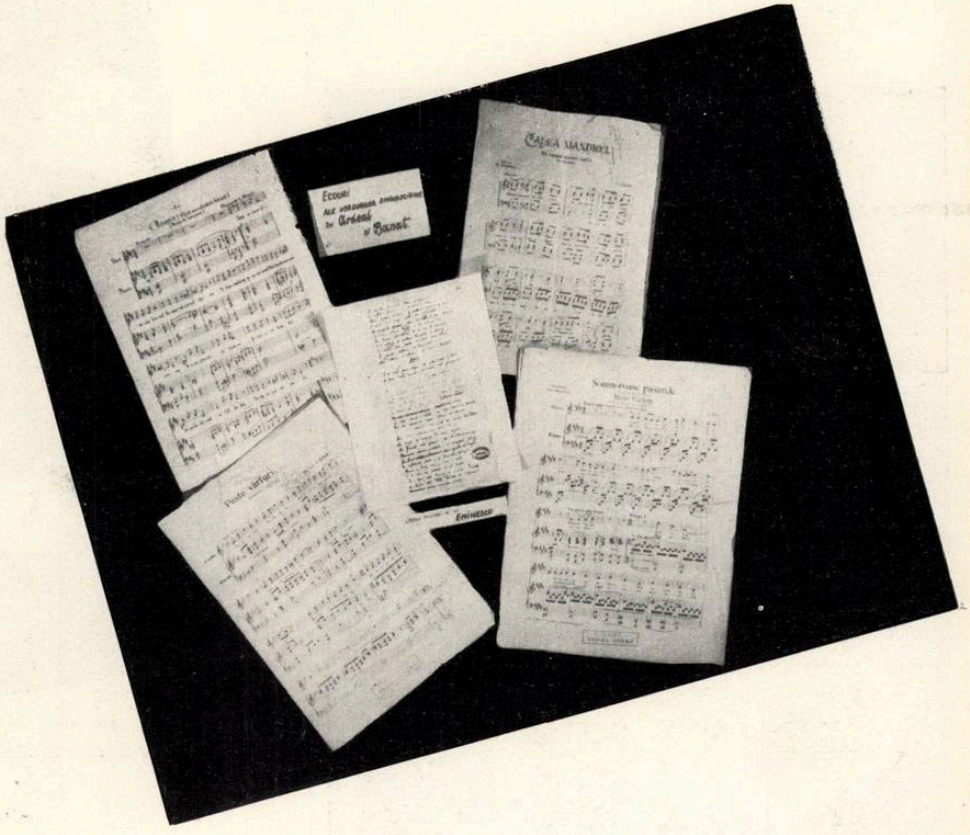
★

În ziua de 21 mai 1964 a avut loc la Paris, un concert dat de Societatea Națională de muzică. În program a figurat și sonata pentru vioară și pian op. 48 de Mihail Jora, interpretată de Michele Auclair, vioară, și Genevieve Joy, pian.

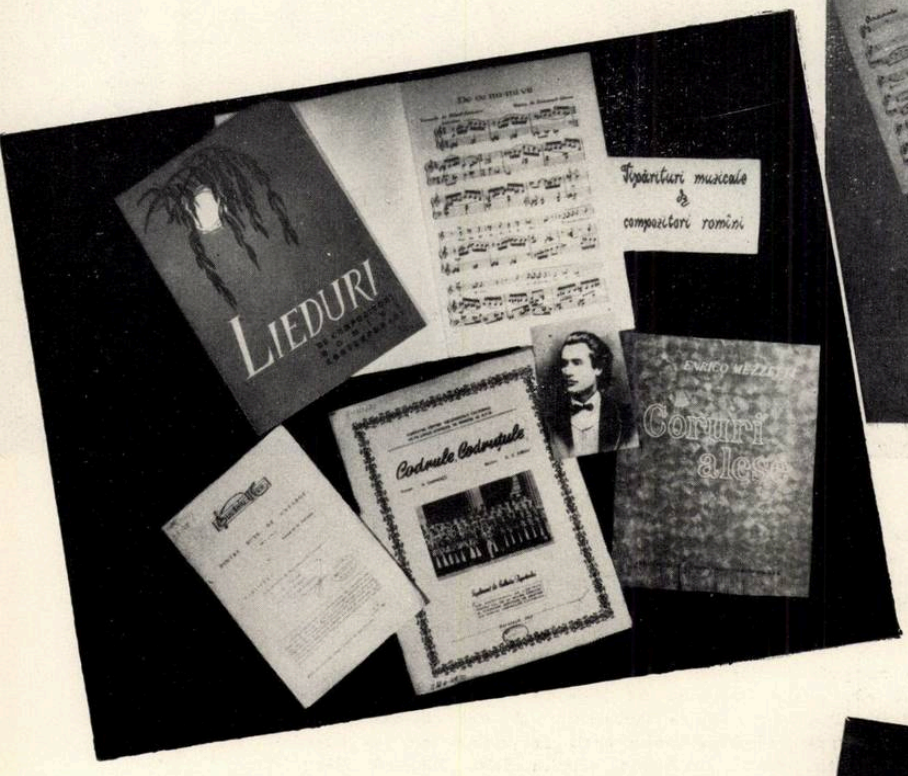
Împlinirea a 75 de ani de la moartea lui Mihai Eminescu a prilejuit organizarea unei interesante expoziții documentare la Magazinul „Muzica" al Uniunii compozitorilor din Calea Victoriei 41—43.

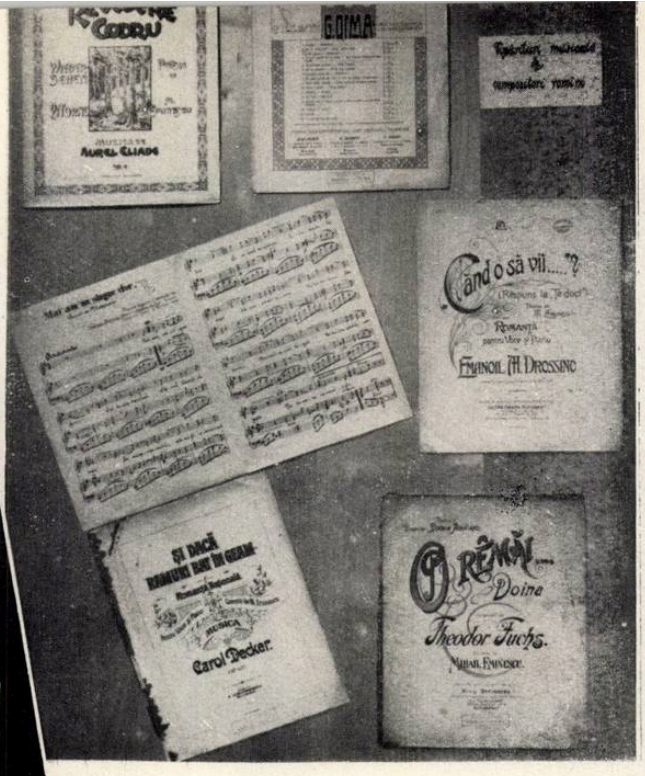
Cu ocazia deschiderii expoziției din cadrul „Zilelor Eminescu" muzicologul Viorel Cosma a vorbit despre „Eminescu în lumea muzicii". S-au ascultat apoi înregistrări pe discuri cu lucrări muzicale inspirate din versurile lui Eminescu, precum și lecturi în interpretarea lui Mihail Sadoveanu și George Vraca.

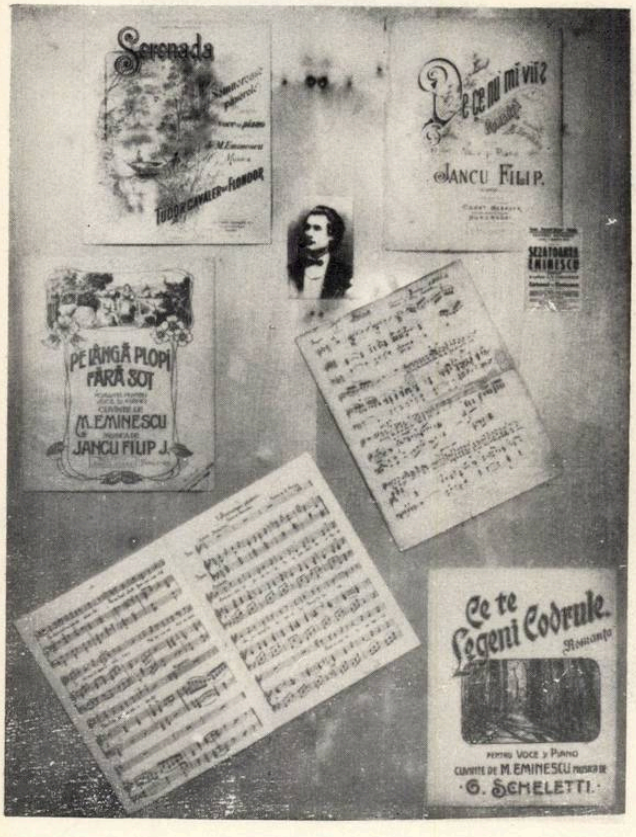
Expoziția cuprinde manuscrise autografe și tipărituri ale compozitorilor din trecut și de azi, fotografii, scrisori, partituri, discuri etc. privind legăturile lui Eminescu cu muzica. Dacă Toma Micheru, George Stephănescu, Constantin Dimitrescu, Ciprian Porumbescu ș.a. l-au cunoscut personal pe genialul poet, alți muzicieni și-au exprimat admirația pentru opera sa printr-o serie de lucrări. Manuscrisele lui Mihail Jora, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Carmen Petra, Diamandi Ghecie, Hilda Jerea etc. prezente în expoziția rămasă deschisă de-a lungul lunii iunie — au dovedit din plin sursa nesecată de inspirație ce o oferă compozitorilor opera „luceafărului" poeziei românești.



Vitrine și panouri din expoziție







MARIANA DUMITRESCU

Gînduri despre poezia lui Eminescu și muzica românească

Acum cîteva luni, am ascultat la radio o emisiune pe tema: „Variante muzicale după poemul „Și dacă ramuri bat în geam" de Mihai Eminescu". Programul cuprindea vreo 10 sau 12 variante muzicale, pornind de la Gheorghe Dima și George Stephănescu, și ajungînd la Dumitru Botez, Mircea Bîrsan, Tudor Ciortea, Diamandi Gheciu și Mihail Jora. Menționez dintre compozitorii tineri pe Doru Popovici, Anatol Vieru și Aurel Stroe (neînregistrați în emisiune și care s-au oprit și ei asupra acestui poem).

M-a uimit varietatea stilurilor și punctelor de vedere în înțelegerea și transpunerea sonoră a poeziei și m-a bucurat în special unitatea de emoție, atunci cînd muzicianul a tradus fiorul poetic.

Și mi-am adus aminte, de atîtea alte poeme eminesciene, care s-au întruchipat sonor pe claviaturile unor Caudella, Mandyczewski sau Kiriac, și au călătorit prin multe decade, ajungînd lieduri de Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Pascal Bentoiu, Carmen Petra sau Nicolae Coman.

Am închis butonul aparatului, cu sufletul plin și cugetul frămîntat de o legitimă întrebare: care să fie secretul, datorită căruia, acest flăcău moldav cu plete nărăvașe, trece ca o torță de olimpiadă, din generație în generație, fără să-i pese de timp sau distanțe?...

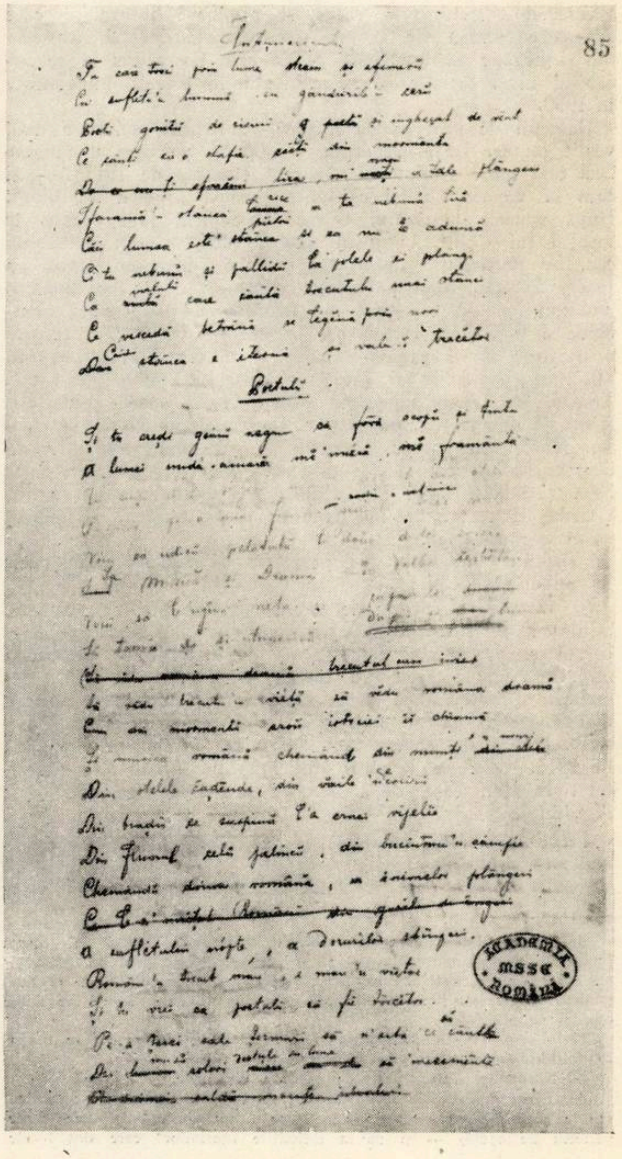
Ce piatră filozofală ai găsit — veșnic tînăr alchimist — ca să stîrnești fără eforturi, emoția multor generații cu sensibilități contradictorii?... Cum poți să vii și să revii, cu inocența zefirului sau a musonului, cu ingenuitatea anotimpurilor, cu măreția aurorei și amurgului, în creațiile și imaginațiile artistice românești, apărute pe aria unui secol, aproape?...

Cred că luminoasa traiectorie a poeziei eminesciene, în care oricine și oricînd găsește prețuri noi și răspunsuri eterne, ține de însăși esența artei lui: o nobilă sinceritate, un intelect șlefuit și onest, puse în slujba unor idei fără reproș, o inspirație hrănită cu motive populare, tradiție, cultură și elevație.

Nenumăratele variante pe care le cuprinde opera sa poetică, dovedesc setea perfecțiunii, și severitatea probității și clarității, în luptă cu aproximația și confuzia; culegerile lui de artă populară, dovedesc pasiunea sa pentru imaginația anonimă a meșterilor folclorului; meditația filozofică din toate poemele sale, nu vrea să creeze o distanță sacrosanctă între creator și public, ci e o picătură de frămîntare, venind din zonele adînci ale unei conștiințe care se întreabă și vrea să răspundă.

Mihai Eminescu nu este un mit creat de setea de romantism a secolului XIX. El a intrat și a călătorit triumfal și în secolul XX; cred că va fi izvor de cercetări, emoții și inspirații, multă vreme de aci înainte. O singură metaforă, un singur freamăt filozofic, poate genera în sufletul unui poet din zilele noastre o punte luminoasă către libretul unei opere, al unui balet, al unui poem simfonic. E atîta emoție în opera poetică a lui Eminescu, încît îmi pare că acest izvor de apă vie, are unde pentru toată lumea și pentru toate timpurile.

Facsimil dintr-un manuscris al lui Mihai Eminescu, care cuprinde gînduri ale poetului privitoare la muzică.



ÎNSEMNĂRI

PASCAL BENTOIU

Trăsături ale armoniei în muzica populară (încheiere)

Să părăsim taraful sătesc tipic al Cîmpiei Ardelene pentru a face un scurt popas într-un centru muzical urban pe care cercetătorii institutului de folclor l-au vizitat în diverse rînduri. Este vorba de Abrud, micul oraş al căutătorilor de aur, situat la poalele munţilor Apuseni.

O. Bîrlea a avut în 1950 ideea de a înregistra o formaţie restrînsă a tarafului local [43]) în condiţii optime pentru studierea armoniei lăutăreşti, deşi — din păcate — nu a avut la dispoziţie la acea dată decît cilindri de fonograf. D-sa a utilizat un microfon mobil pe care l-a deplasat pe rînd în faţa fiecăruia din cele patru instrumente, astfel că pe cilindru auzim în prim plan, succesiv, vioara I-a, vioara II-a, braci-ul şi contrabasul, de fiecare dată pe întinderea unei perioade muzicale complete. A fost desigur ajutat în aceasta de structura atît de fixă a „ţarinilor" (jocurile tipice ale regiunii) — şi de maniera prea puţin improvizatorică a lăutarilor din Abrud. Nu rămîne însă mai puţin adevărat că în felul acesta a uşurat considerabil sarcina transcriitorului [44]).

Acelaşi cercetător a culeş şi preţioase informaţii care aruncă o lumină vie asupra trecutului muzical al Abrudului şi ne fac să înţelegem pe ce cale s-a ajuns la remarcabilul nivel artistic ce se constată în piesele înregistrate în 1950.

Oamenii de prin partea locului păstrează amintirea unui vestit lăutar, Haja Gheorghe — Ghiuţ, pe care îl numesc „cel mai mare viorist din Ardeal" (înainte de 1917) — şi care la vremea sa îşi cîştigase porecla „regele munţilor". După spusele bătrînului Cozac Alexandru, fost primaş în taraful lui Chiuţ, în jurul anului 1900 existau în Abrud cca. 50 muzicanţi: „băştinaşi de aici; nici un străin n-a fost", zice el. Apoi povesteşte cum din ce în ce numărul muzicanţilor s-a micşorat — imagine a pauperizării crescînde a minerilor. Iar despre Ghiuţ [45]), „iel a avut talent: o uvertură de 4 pagini a cîntat-o pă dinafară, opere, tăt, tăt, într-o sută de ai (ani) se naşte un talent de ăsta". Taraful lui Ghiuţ cuprindea 12—16 inşi (corzile plus clarineţi şi ţambal). „Mai tăţ o fost notişti, numai bătrînul n-o fost", zice Cozac Alexandru, apoi admirativ: „In orchestăru n-o putut să fie oricine!" Referitor la repertoriu: „Tăt ţarini!... labăi nici Dinicu n-o avut repertor ca iel. Ceardaşuri cînta, da n-o fost la el în sînge... i-o plăcut să cînte romîneşte".

„Ţarinile" lui Ghiuţ se păstrează şi astăzi: „Tăt acele le cîntăm pîn localuri".

Şi în fine o informaţie revelatoare asupra armonizării: „Ghiuţ a ţinut un capelmaistru cu plată şi mîncare, care-l învaţa şi pă iel, şi după aceia pă ceilalţi, ca la banda militară... numa acela nu umbla prin crîşme ...Învăţa tăt orchestăru note, după aceia cîntările" [46]). Cozac Alexandru mai relatează că au fost mai mulţi asemenea „capelmaisteri". Şedeau în general 2—3 ani, iar ultimul a stat pînă în 1914. Celelalte tarafuri din oraş nu aveau „capelmaister". Învăţau „aşa după ureche; auzea de la ăştia" (de la Ghiuţ).

Între momentul culegerii şi plecarea ultimului „capelmaister" a trecut aşa dar aproape o jumătate de secol. Ce se desprinde din armonia tarafului din Abrud? Fără a mai obosi cititorul cu analize prea migăloase, inutile aici fiindcă ne aflăm pe un teren mai bine cunoscut, voi căuta să prezint numai cîteva observaţii:

a) Armonia este funcţională bazată pe acordurile treptelor principale (I, IV, V) şi — cu mijloace relativ simple — extrem de fină. Lăutarii cunosc şi întrebuinţează perfect conştient — acordurile I, IV, V. VII, cu septime sau în cazul lui V chiar nonă. Acordul II este totdeauna major, cu rezolvare pe dominantă. Accidental, în pasaj, apare o singură dată şi acordul VI minor (piesa 11360).

b) Ei cunosc şi agreează întîrzierile: 6—5 şi $I\ ^{2-3}_{4-5}$

c) Cunosc răsturnările, deşi în majoritatea timpului preferă să se menţină în stări directe. Se întîlnesc $I\ ^{6}_{5}$, $II\ ^{6}_{4}_{2}$ I_6, $I\ ^{6}_{4}$, $VII\ ^{6}_{5}$, $VII\ ^{4}_{3}$.

d) Utilizează mult acorduri alterate:

— alterarea inferioară a treptei a 6-a (gama major-minoră) apare exclusiv în armonii cu funcţie de dominantă (V^{9}_{7} bemol, VII_7 bem$_0$l), VII^{6}_{5} bemol).

— alterarea superioară a treptei a 4-a: diez IV $^{3\ becar}_{5\ becar}$ sau II_3 diez —V sau V $^{7}_{9}$ diez V).

— alterarea superioară concomitentă a treptelor 2 şi 4 (în acorduri II, IV, VII $^{3\ diez}_{5\ diez}$ → I, $I\ ^{2\ diez-3}_{4\ diez-5}$).

— alterarea inferioară a treptei a 7-a (totdeauna inflexiune I, bemol → IV).

e) Întrebuinţează acordul perfect minor, însă numai în piesele minore. Alteraţiile în piesele minore sînt IV diez, VII diez (sensibila) şi VI diez (într-un mers de minor melodic).

Tot arsenalul armonic pe care lăutarii din Abrud îl folosesc trădează imediat influenţa şcolii. Chiar după patru decenii învăţăturile „capelmaister"-ului sînt păstrate şi puse în valoare, cu mult gust. Judecînd după predilecţia pentru major minor ($V\ ^{9}_{7}$ bemol!) şi pentru acordurile alterate, dascălul lăutarilor noştri pare să fi învăţat el însuşi la şcoala germană. Ceea ce a transmis ardelenilor reprezintă unele din armoniile la modă în decursul întregei perioade romantice şi cîteva cuceriri mai vechi ca: cercul funcţional I—IV—V, răsturnările, întîrzierile. De ce nu au fost asimilate acordurile minore pe trepte secundare (II, III, VI)? E greu de răspuns cu certitudine, însă bănuim că aici trebuie căutată una din puţinele legături pe care muzica lăutărească de oraş pare să le aibă cu muzica tarafurilor săteşti: confundarea noţiunii de armonie cu aceea de acord major.

Aşa cum se prezintă astăzi, armonizarea lăutarilor din Abrud nu poate fi considerată scolastică. In decursul vremii s-au păstrat *armoniile preferate* şi s-au exclus altele pe care fără îndoială profesorul de muzică de la începutul veacului a căutat de asemenea să le încetăţenească în Ardeal. E greu de presupus, într-adevăr, că un astfel de profesor care cunoştea subtilităţile gamei majore-minore şi a acordurilor alterate nu era capabil să-şi îndoctrineze ucenicii şi cu teoria acordurile secundare sau nu înţelegea importanţa şi sensul estetic al acestora. Mai ales în gama major-minoră, acordul minor IV_3bemol era perfect la îndemînă şi totuşi nu este întrebuinţat niciodată.

Păstrarea *unor* acorduri şi excluderea altora creează dintr-o dată o fizionomie proprie muzicii lăutarilor din Abrud, şi această fizionomie e completată de anumite stîngăcii (în raport cu o armonizare şcolărească): ciocniri gratuite ale unui sunet cu acelaşi sunet alterat [47]), intonarea

43) Vioara I-a, vioara II-a, braci, contrabas. Taraful lui Musca Ionică se măreşte uneori pînă la 13 persoane, cuprinzînd în afară de nucleul coardelor, specificat mai sus, şi clarinet, cello, acordeon, saxofon, ţambal. In Abrud, braci-ul este cel obişnuit; el cîntă numai pe duble coarde, nu şi triple.

44) Lucru cu atît mai remarcabil cu cît O. Bîrlea nu se ocupă cu folclorul muzical ci cu cel literar.

45) Născut în Abrud, mort în 1917 în vîrstă de 75 de ani.

46) Fără îndoială, informatorul se referă la armonizarea „cîntărilor" sau la acele melodii pe care le cunoştea „capelmaister"-ul (romanţe, repertoriu de operă) — şi nu la melodiile „ţarinilor" care sînt locale.

47) V. Piesa 11368 măs. 4, 12, 14, 18 etc.

de către braci a sunetului pe care vioara 2-a îl întîrzie [48]), unisoane paralele (între braci şi vioara 2-a), octave paralele (între bas şi braci etc.). Fără a socoti stîngăcia [49]) ca generatoare de frumos artistic, cred totuşi că în cazul de faţă abaterile de la armonia de şcoală constituie un element pozitiv ce contribuie la precizarea caracterului popular al muzicii.

Un al treilea factor care conferă originalitatea este contra-melodia pe care vocea superioară de la vioara 2-a o schiţează timid, însă cu continuitate. În sonoritatea întregei formaţii ea se degajează net şi conturează un al treilea plan (pe lîngă cel melodic şi armonic) care dă relieful necesar bucăţilor. Ceva mai mult, uneori chiar contrabasul (V. piesa 11360) iese pentru o clipă din calmul său obişnuit şi creează mişcare melodică în registrul său.

De altfel, ca o caracteristică în raport cu taraful sătesc analizat mai înainte, trebuie subliniată efervescenţa care domneşte aci în toate compartimentele. Cîntul lăutarilor e mai pasionat, mai creator; personalitatea interpreţilor conferă muzicii şi în acest caz (ca în întreg domeniul folclorului) acel imponderabil care face dintr-o execuţie o adevărată creaţie, un fapt artistic nerepetat şi nerepetabil. Şi mai ales intransmisibil hîrtiei, cu insuficientele mijloace de notaţie de care dispunem.

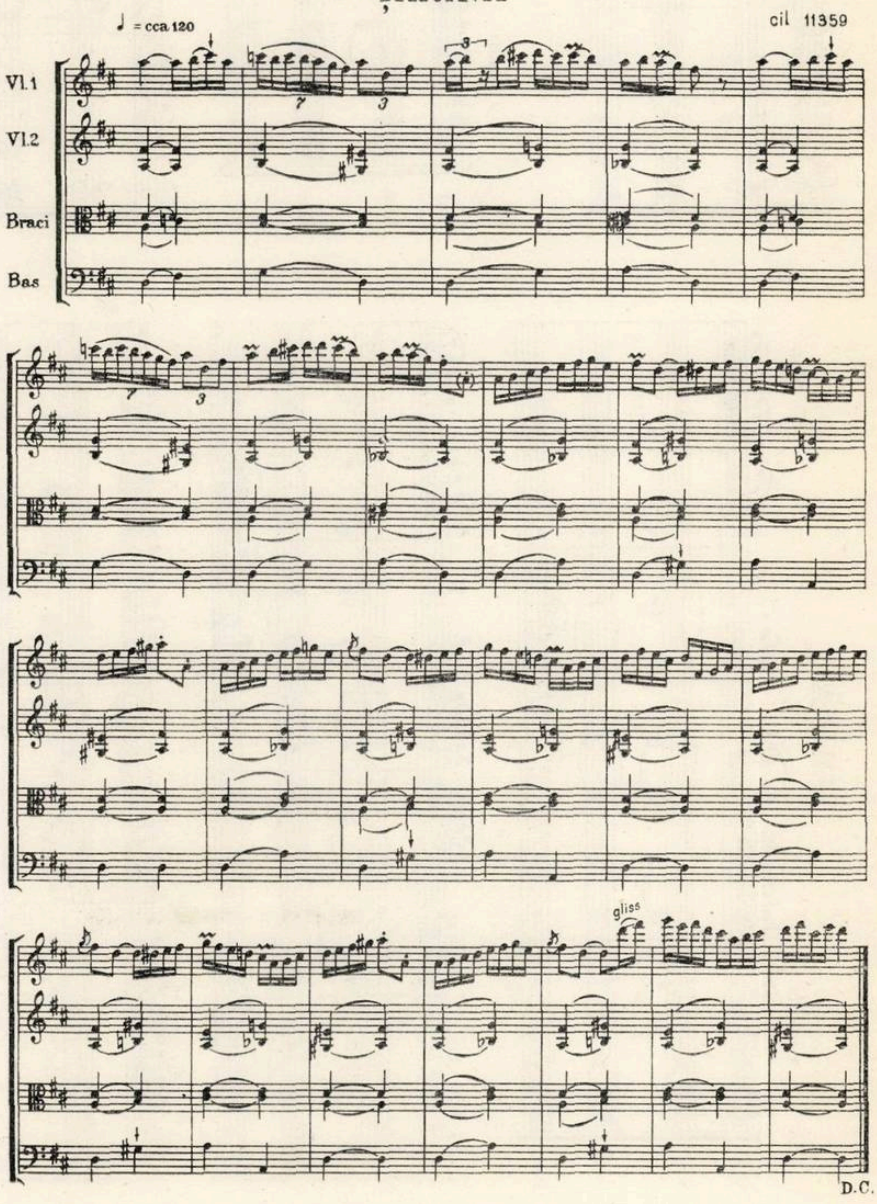
Taraful din Abrud nu are valoarea tipică a celuilalt taraf prezentat aci. Unul reprezintă o mulţime de formaţii asemănătoare care acoperă o arie întinsă, altul nu se reprezintă decît pe sine. Cel mult putem considera formaţia din Abrud ca un popas pe unul din drumurile care pot duce la închegarea unui nou stil lăutăresc în Ardeal. Cine ştie dacă cu secole în urmă nu au existat diverşi „capelmaisteri" care au adus, anonim, contribuţia lor la crearea unui stil atît de pregnant şi de original ca cel pe care-l înregistrăm astăzi? Şi cine poate prevedea care va fi răspîndirea ulterioară a muzicii lăutarilor din Ţara Moţilor?

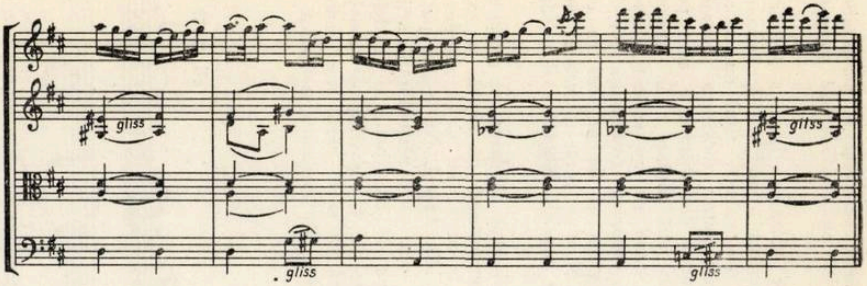
Socot că cititorul care va fi avut răbdarea să parcurgă acest studiu poate păşi în cunoştinţă de cauză la examinarea materialului publicat în anexă cît şi la abordarea în general a muzicii lăutăreşti din Ardeal. Nu e mai puţin adevărat însă că aceste piese pot vorbi sensibilităţii artistice şi fără intermediul pedant al cifrajului, al tabelelor comparative etc. Deşi un disc ar fi deosebit de convingător, totuşi, în lipsa lui, cred că şi în cazul unei redări la pian (cu 2 executanţi) ceva din savoarea armonică a acestor dansuri rămîne.

48) V. de ex. piesa 11359 măs. 12, 16, 20, 24.

49) E de altfel şi greu de construit o armonie continuă pe cinci voci (repartizate între 3 executanţi) care să nu conţină din cînd în cînd unele mersuri paralele sau dublări incorecte.

ŢARINĂ

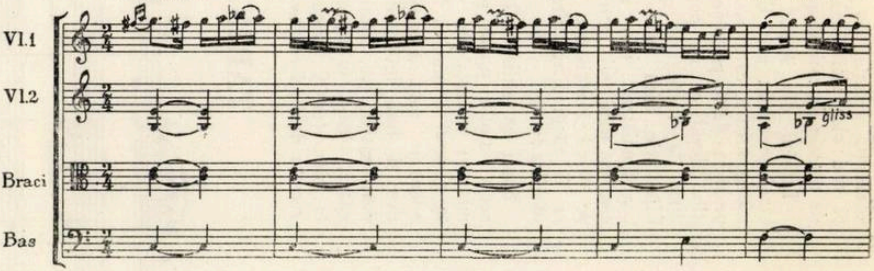


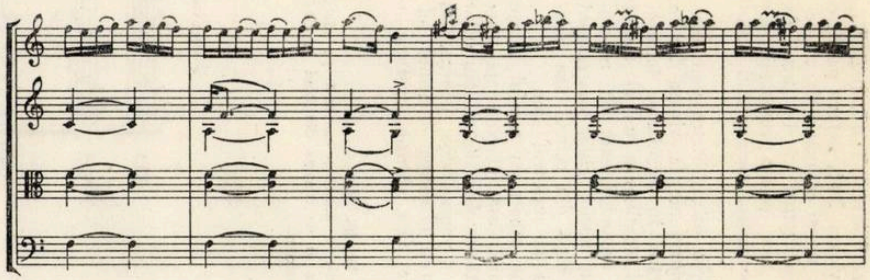


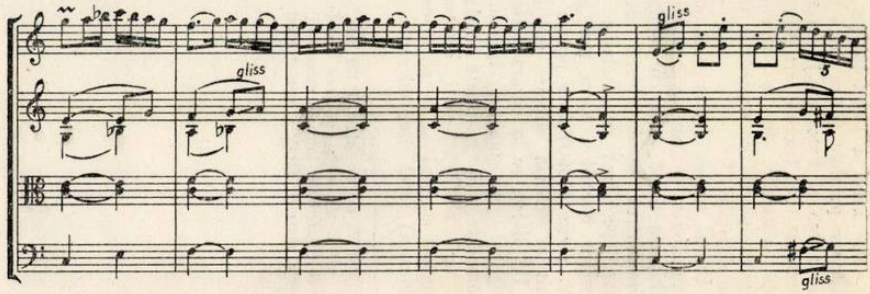
ȚARINA LUI VORȘANI

♩ = cca 118

cil. 11361



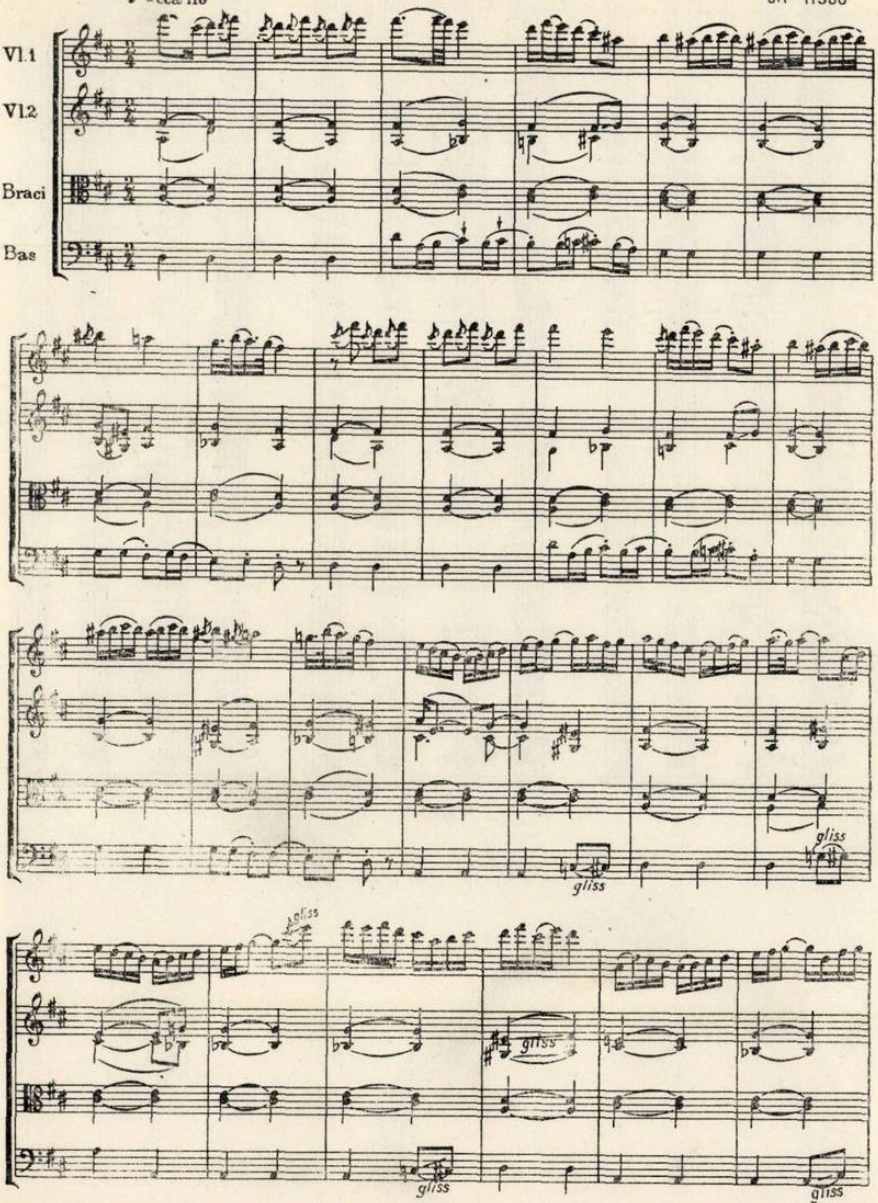


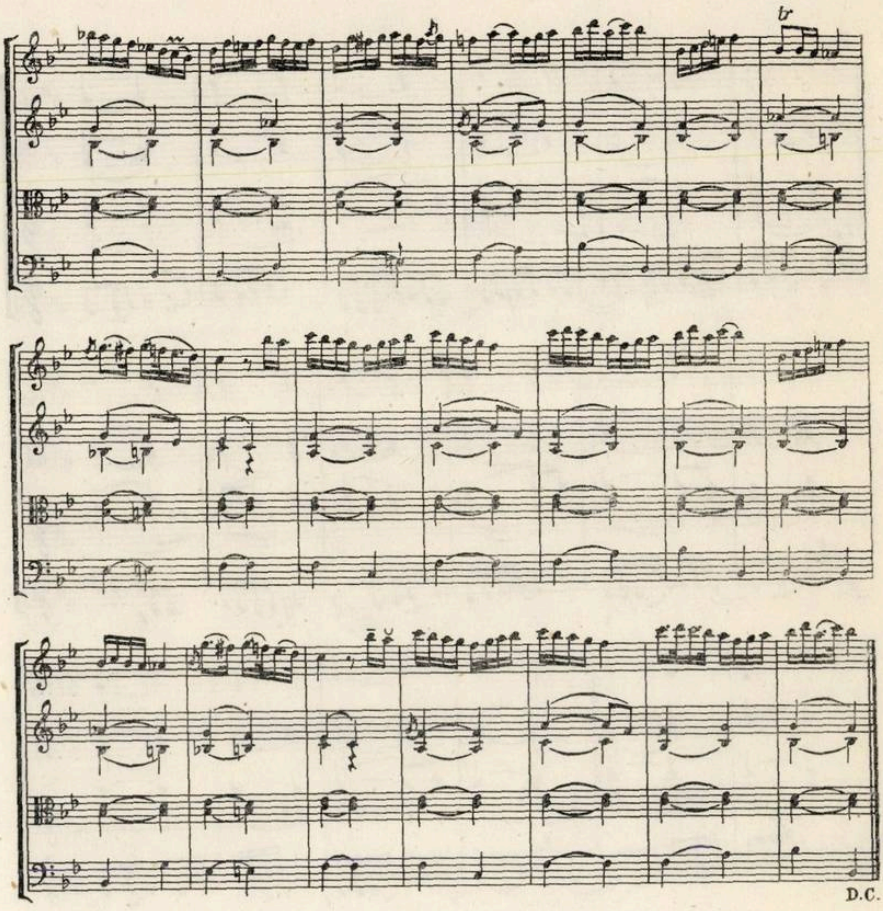


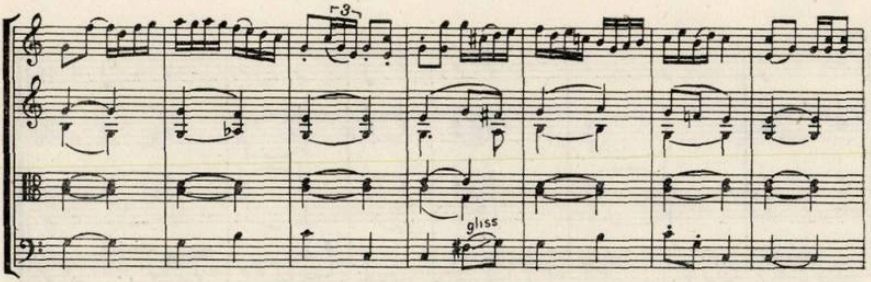
ȚARINĂ

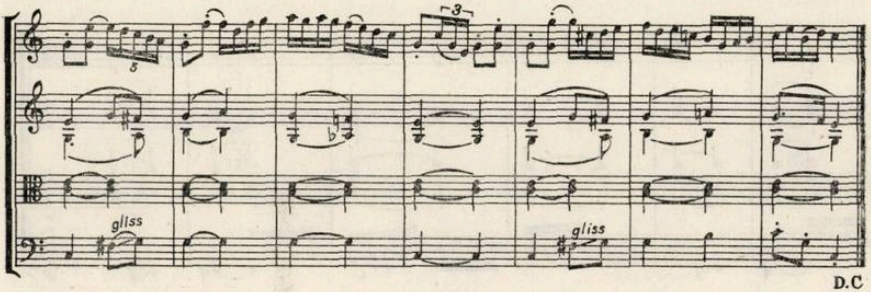
♩ = cca 116

cil 11360

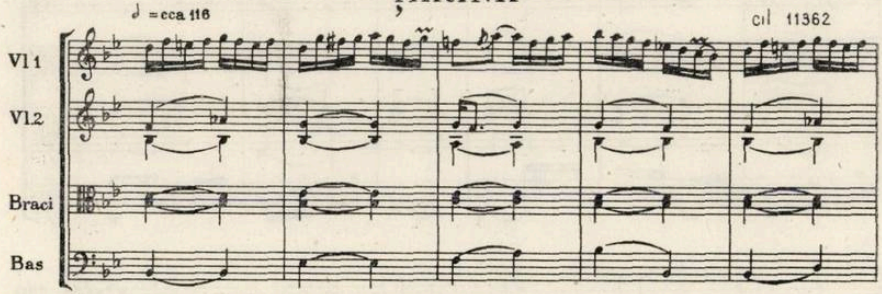


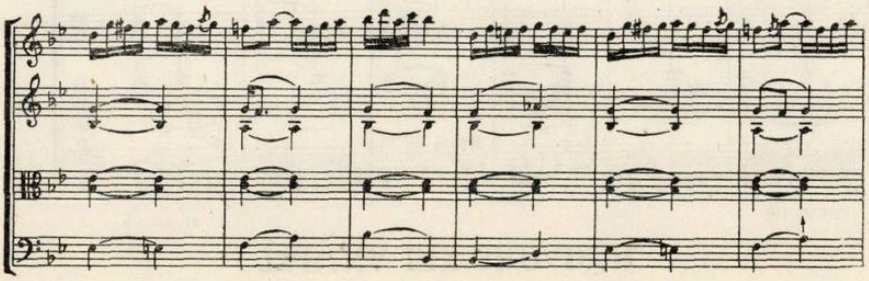

tr
D.C.





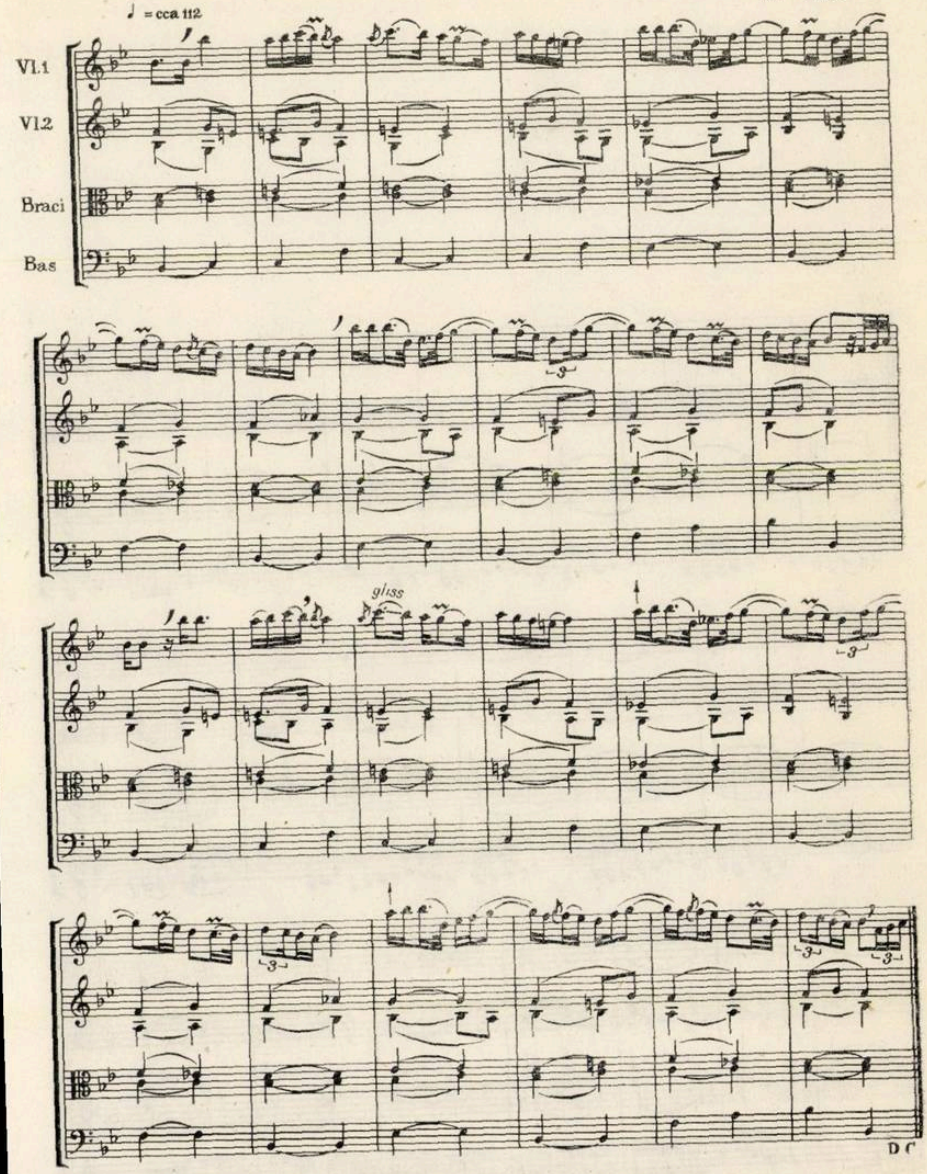
ȚARINĂ





ȚARINĂ

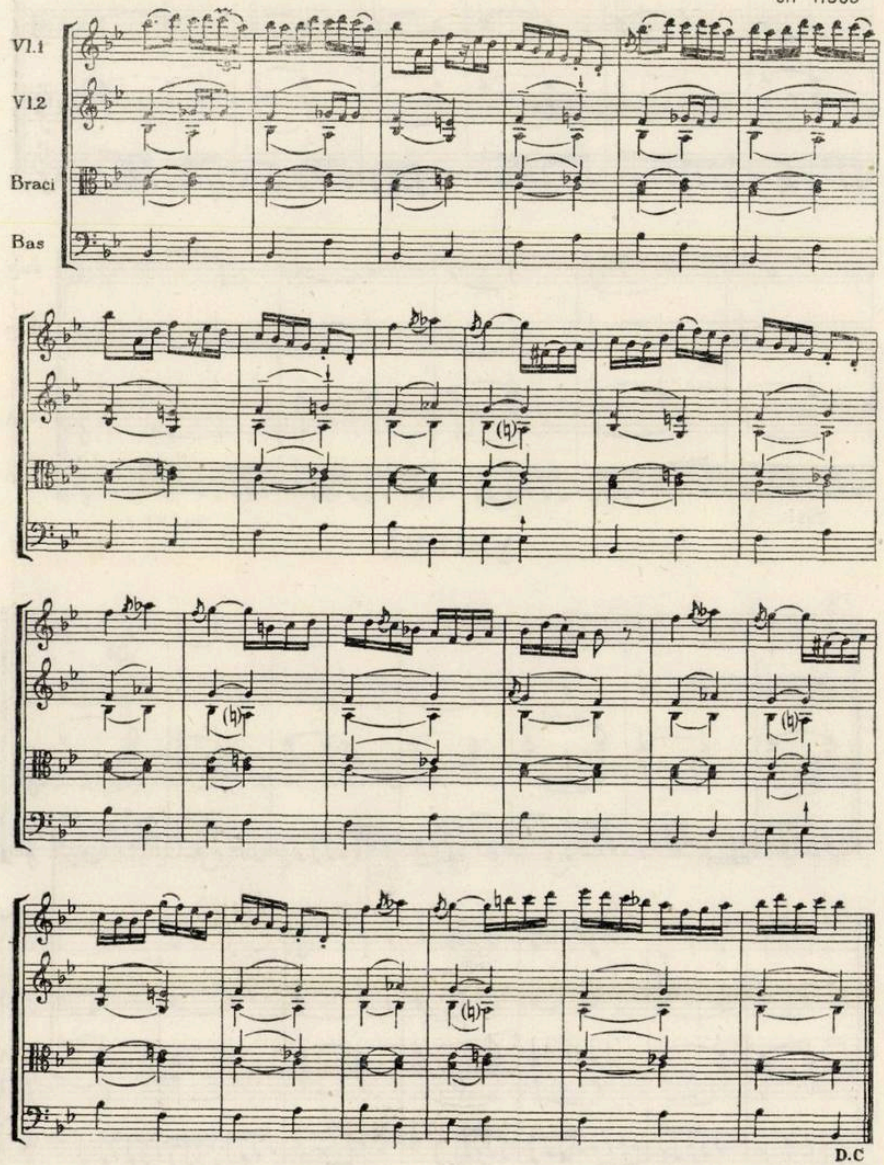
cl 11368

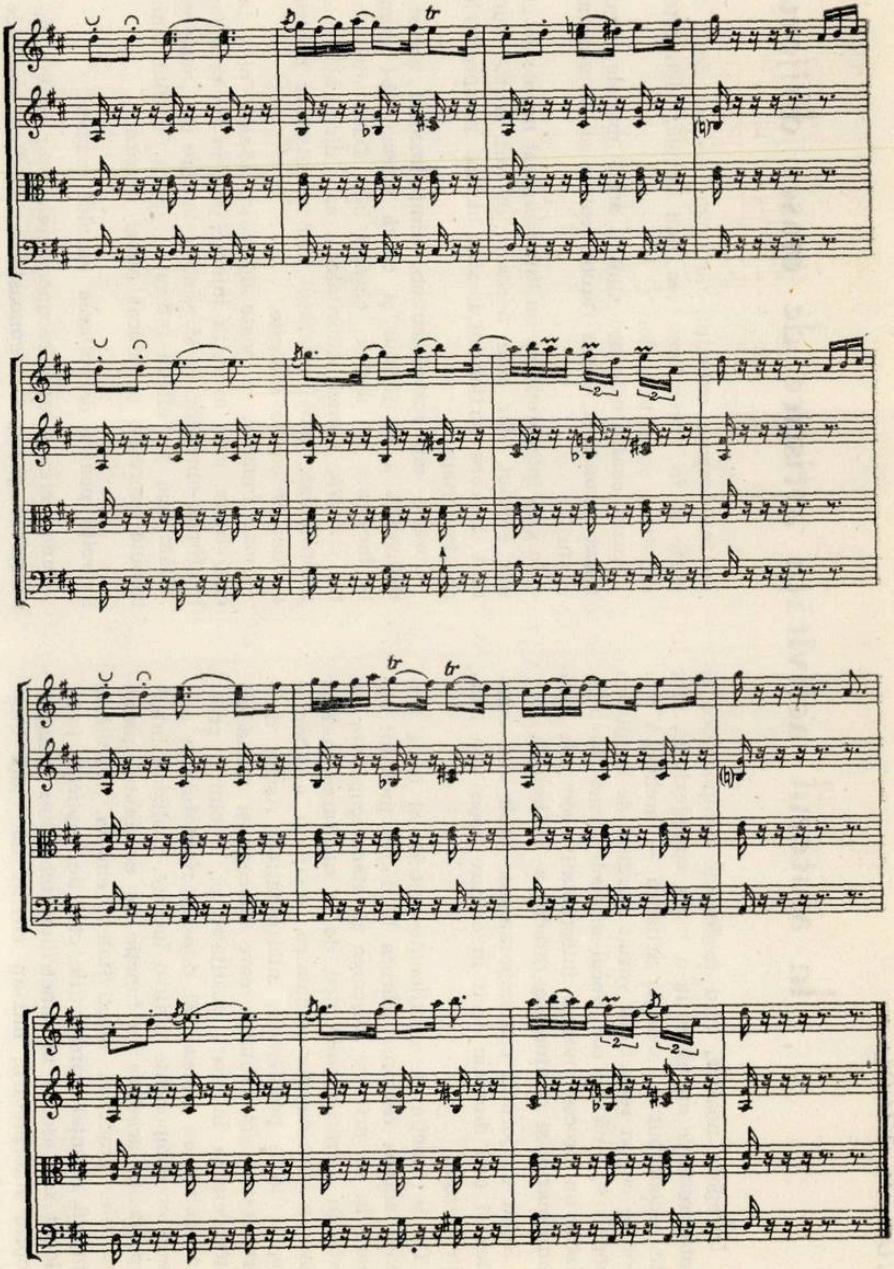


ȚARINA DIN BROADĂR

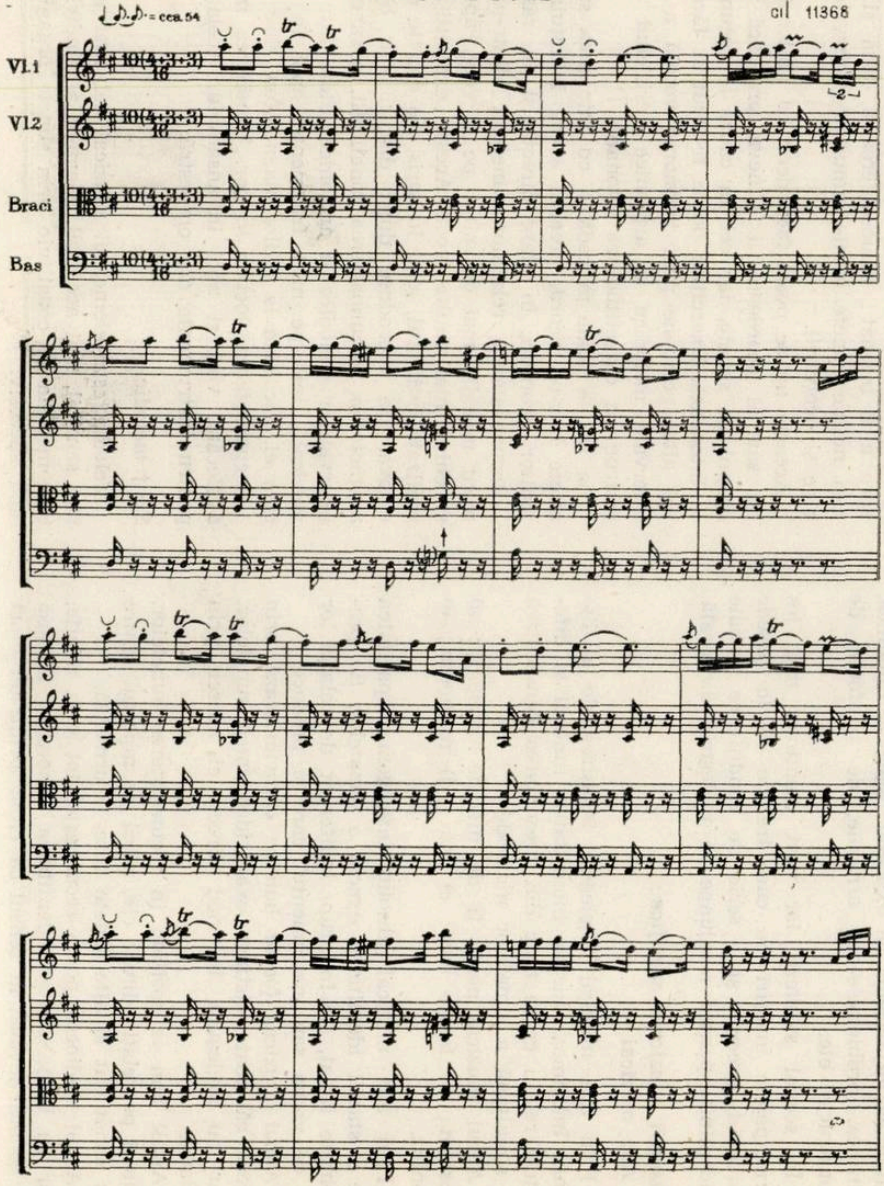
♩ = cca 116

cil 11365





ÎNVÎRTITĂ



ION D. VICOL

În ajutorul activității artistice de mase: dirijorul

În epoca noastră, cînd mijloacele componistice și interpretative au ajuns la o mare complexitate, este de neconceput o formație artistică — orchestră sau cor — cu un repertoriu variat mergînd de la muzica populară pînă la cea vocal-simfonică care să realizeze un proces muzical interpretativ complet, fără îndrumarea și conducerea directă a dirijorului.

Rolul dirijorului contemporan este mult mai complex și mai dinamic decît în oricare epocă din istoria muzicii.

De la funcția de coordonator ritmic al unor formații adesea restrînse, cărora le dădea indicații sumare în ce privește mișcarea și atacul capetelor de teme în lucrările polifonice, de la sugerarea în linii mari a fluctuațiilor dinamice, dirijorul a abordat treptat toate problemele interpretative. Astăzi dirijorul este personalitatea care concepe și realizează interpretarea în toată vastitatea ei, îmbinînd creator analiza cu sinteza. El dozează rolul tuturor elementelor componente dintr-o lucrare, realizînd interdependența acestora în funcție de conținutul piesei muzicale, gradează afectivitatea, emoția, stabilește tempoul, nuanțele, proporțiile, culorile, replicile, jocul evident sau ascuns al simetriilor, tensiunea artistică proprie interpretării, într-un cuvînt dă viață imaginii muzicale.

Dirijorul contemporan trebuie să stăpînească multitudinea mijloacelor de expresie: agogica, dinamica, ritmica, problemele de armonie, de polifonie, de construcție etc.

În scopul studierii lor vom menționa mai jos principalele însușiri pe care trebuie să le posede dirijorul, precum și o serie de condiții ce trebuie îndeplinite pentru a ajunge la măiestria dirijorală.

Însușiri muzicale specifice:

Auz muzical

Prin auz muzical înțelegem însușirea de a distinge înălțimea, durata, intensitatea, timbrul și diferitele relații ce se nasc din prezentarea consecutivă și simultană a sunetelor muzicale.

Auzul muzical poate fi de diferite categorii: a) absolut; b) foarte bun; c) bun; d) mediocru; e) confuz.

Prin auz muzical absolut înțelegem capacitatea de a stabili identitatea exactă a sunetelor, fie prezentate izolat, fie în grup, indiferent de relația lor și de vocea sau instrumentul care le produce.

Auzul muzical foarte bun se caracterizează prin aceea că poate distinge exact identitatea sunetelor, dar nu totdeauna în mod direct, ci adesea prin relație.

Auzul bun se sprijină în recunoașterea sunetelor, numai pe relația dintre ele, adică pe raportul dintre un sunet dat și alte sunete care îl urmează.

Auzul mediocru poate recunoaște, tot prin relație, dar cu unele abateri identitatea sunetelor. El lasă în general de dorit, în sensul că chiar printr-un efort de îndelungate exerciții, nu poate deslușì decît în parte și în prezentarea cea mai simplă, identitatea sunetelor și a relațiilor.

Auzul confuz este așa cum îl arată numele: sesizează *inconstant*, adică rareori corect și, în general, confuz.

În arta interpretativă nu este neapărat nevoie de un auz absolut, dar este necesar un auz foarte bun, fără de care dirijorului îi sînt închise perspectivele de dezvoltare.

Coriștii sau instrumentiștii simt imediat această deficiență a dirijorului și caută adesea să-l pună la încercare pe dirijor, cîntînd fals. Dacă dirijorul nu observă, atunci autoritatea sa dirijorală este compromisă. Astfel interesul instrumentiștilor pentru o bună intonație slăbește.

Auzul muzical se poate dezvolta, adesea, pînă la desăvîrșire, prin exerciții intense, atît în ce privește înălțimea sunetelor cît și relațiile la care dau naștere.

Dăm mai jos cîteva indicații asupra faptului cum trebuie exercitat și educat auzul muzical.

Exerciții pentru dezvoltarea auzului muzical.

Cunoașterea și apoi recunoașterea unui sunet; cunoașterea și apoi recunoașterea relației melodice dintre două și apoi dintre mai multe sunete. (Intervalele melodice). Se pornește de la un sunet dat și se intonează intervalul format de sunetul propus spre a fi intonat; recunoașterea a două și apoi a mai multor sunete auzite simultan (intervale armonice și acorduri).

Aceasta nu se poate face decît cu ajutorul pianului sau al acordeonului. Cineva provoacă la pian grupul de sunete, iar cel în cauză le recunoaște și le intonează. Exercițiul poate fi făcut și fără ajutorul altei persoane prin intonarea vocală a diferite intervale melodice și armonice verificînd apoi la instrument corectitudinea intonației.

La fel se poate proceda și cu intonarea sunetelor aflate într-un acord, precum și cu înlănțuirea mai multor acorduri, în stare directă și în răsturnări.

Recunoașterea relațiilor sunetelor dintr-un fragment melodic mai dezvoltat pe o voce, apoi 2-3-4 și chiar mai multe voci. Aceste exerciții vor fi realizate întîi oral, apoi în scris, fie dictate de către cineva, fie reproduse după discuri sau benzi de magnetofon. Recunoașterea tonalității, a sunetelor, a intervalelor melodice și armonice aflate într-o piesă muzicală, întîi pe mici fragmente, apoi în întregimea ei, ascultată la radio, magnetofon, disc etc.

Recunoașterea vocilor în cor. Urmărirea melodică a fiecărei voci și apoi în ansamblu. Același lucru pentru instrumente din orchestră.

Simț melodic.

Melodia este elementul muzical cel mai atractiv, mai sensibil, mai accesibil. Element al gîndirii artistice, melodia se constituie prin sunete organizate în mod succesiv.

Fie de origine folclorică, fie creată de un compozitor, melodia capătă o largă circulație dacă este realizată la un înalt nivel artistic.

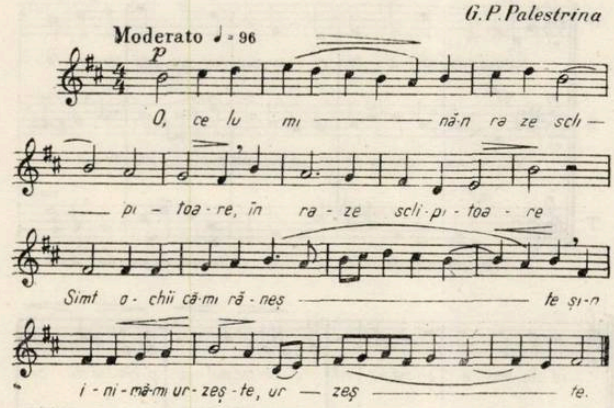
În domeniul interpretării, se cere pentru prezentarea melodiei în condiții artistice superioare, o însușire specială. Prin aceasta înțelegem capacitatea de a sesiza desfășurarea logică a melodiei, părțile ei componente, relațiile de tensiune dintre ele, dozarea lor expresivă, punctul culminant, culoarea ei proprie și sensul conținutului emoțional ce-l exprimă : epic, liric, dramatic etc.

Pentru exersarea bunului gust muzical melodic, dăm mai jos cîteva melodii, care vor fi realizate interpretativ, ținîndu-se seama de intonație, imagini, mișcare, nuanță, expresie și stil. Se va mai ține seama de : înlăturarea imitațiilor interpretative ; (confruntarea cu alte interpretări e bine să se facă numai după ce s-a stabilit propria interpretare) ; elasticitatea în acceptarea unei realizări mai bune din partea altor interpreți, fără să se renunțe la o concepție personală interpretativă ; ascultarea multor emisiuni de la radio, televizor, ascultarea benzilor de magnetofon, concertelor publice etc., educarea spiritului comparativ mergînd mereu spre cea mai bună calitate.

Cînd nu există text poetic, pentru buna prezentare a unei melodii, avem în vedere următoarele elemente : forma în care se încadrează, mișcarea, nuanțele, indicațiile de expresie, ritmica, intervalele expansive, depresive, imaginea ei generală.

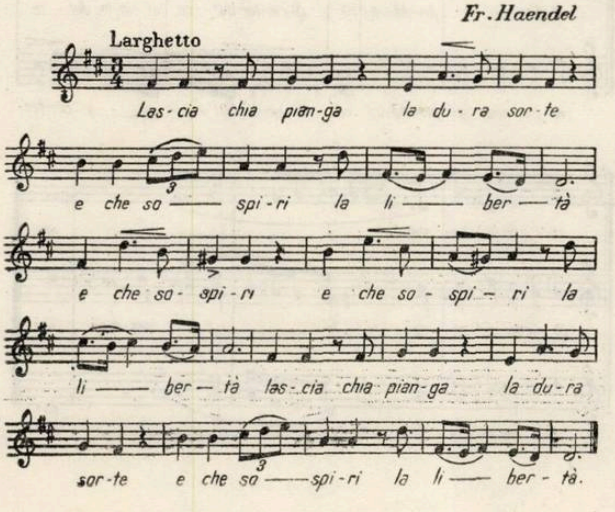
O, CE LUMINĂ !

G. P. Palestrina



RINALDO

Fr. Haendel



Simț ritmic

Ritmul este elementul ce rezultă din jocul variat al duratei și intensității diferitelor valori de sunete, organizat și desfășurat în timp, după o idee muzicală călăuzitoare.

Ritmul asigură mișcarea viguroasă, vioiciunea, gingășia, gravitatea ca și toată pulsația lăuntrică a unei piese muzicale. Fără el, construcția arhitectonică a complexului muzical nu ar fi posibilă.

Dirijorul trebuie să posede simț ritmic — factor de bază pe care se sprijină interpretarea — și să aibă în vedere zona de atracție a fiecărui element, neștirbind nici unul și nedăruind nici unuia decît ceea ce i se cuvine.

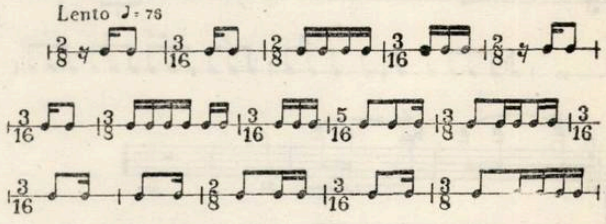
Dirijorul să nu limiteze ritmul la executarea accentelor metrice, pe timpi, ci să-l trateze în toată complexitatea sa. Accentele de măsură să nu fracționeze niciodată unitatea piesei și cursivitatea melodică. Ele trebuie socotite repere elastice în desfășurarea muzicii.

Accentele expresive să fie realizate în sensul funcțiunii lor emoționale reale, fără exagerări deformante, fără retușări, care să ducă la pierderea identității melodiei.

Recomandări pentru studiul ritmic : a) Se va extrage formula ritmică de la diferite melodii scrise în măsurile de 2-3-4- timpi apoi 5-6-7-8-9-10 timpi, în toate posibilitățile de prezentare (de ex : 10/8 (3+3+2+2) ; 3+2+2+3 ; 3+2+3+2 ; 2+2+3+3 ; 2+3+3+2 ; 2+3+2+3).

Se pot compune în felul acesta diferite formule ritmice în toate măsurile existente :

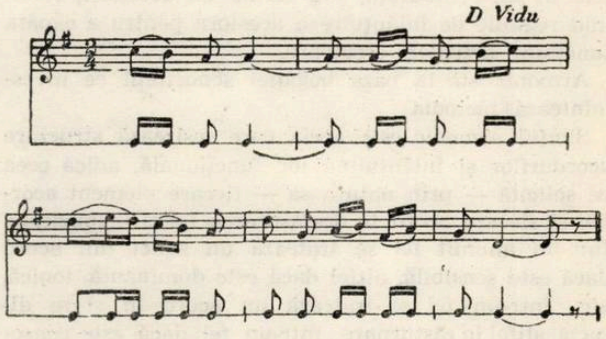
Strawinski : Octet pentru suflători



Se va executa la fiecare cîntec întîi ritmul separat pînă se va însuși fără nici o ezitare. Apoi, împreună cu melodia.

PRESTE DEAL

D Vidu



Se va stabili cu ajutorul metronomului valoarea diferiților timpi, executîndu-se apoi pe un timp diferite formule ritmice : apoi, triolele pe 2 timpi, duolete pe 3 timpi etc.

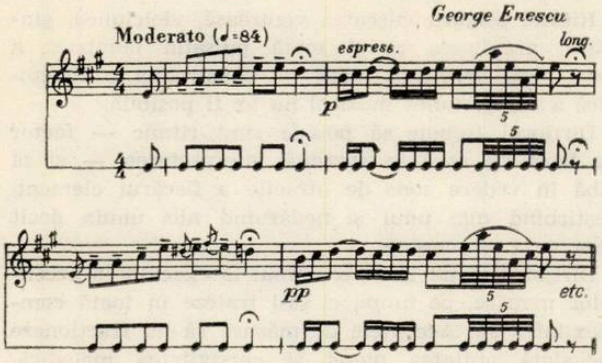
Exerciții în măsuri alternative. Diferite exerciții de polimetrie, întîi pe 2 voci (prima voce cîntă în

măsură de $\frac{2}{4}$ iar a doua în $\frac{3}{4}$ apoi pe 3 și 4 voci.

Piese pentru exerciții ritmice :

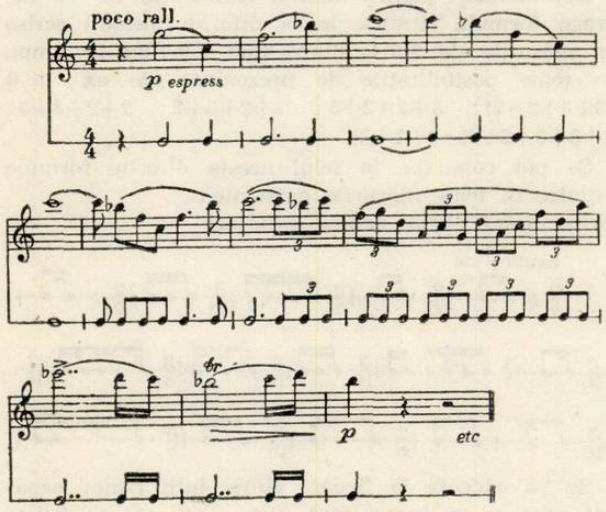
RAPSODIA ROMÎNĂ Nr. 1

George Enescu



Plasarea corectă a accentelor în desfășurarea elementelor ritmice are o deosebită importanță pentru construirea piesei interpretate. Schimbarea lor modifică înțelesul muzical, așa cum schimbarea accentelor în vorbire modifică înțelesul gîndirii.

Bartók : Concert pentru vioară.



Simț armonic.

Armonia este arta și știința care organizează sunetele în mod simultan, sub formă de acorduri, stabilind regulile de înlănțuire a acestora pentru a căpăta funcțiuni artistice creatoare.

Armonia stă la baza bogăției sonorității ce învesmîntează melodia.

Simțul armonic este acela care sesizează structura acordurilor și înlănțuirea lor funcțională, adică ceea ce solicită — prin natura sa — fiecare element acordic și fiecare acord în desfășurarea lucrării muzicale. Într-un anumit fel se tratează un sunet din acord dacă este sensibilă, altfel dacă este dominantă, tonică, etc., într-un fel se tratează un acord în stare directă, altfel în răsturnare, într-un fel dacă este consonant și într-altul dacă este disonant.

Trebuie să se țină seama mai ales de rolul emoțional pe care îl are în creația componistică un acord sau o grupă de acorduri, de funcțiunea ascendentă sau descendentă, de stabilitatea sau instabilitatea tonală pe care o servește, de pregătirea și rezolvarea unei modulații, de imaginea fragmentului muzical, de caracterul și contextul general al lucrării.

Toate acestea solicită dirijorului o temeinică însușire a armoniei și o vastă experiență în practicarea ei.

Exerciții pentru cultivarea simțului armonic : se va porni de la ascultarea diferitelor intervale armonice (2 sunete) ; se va trece la diferitele lor înlănțuiri ; apoi acorduri din 3-4-5-6 sunete, în diferite prezentări, cu diferite rezolvări și funcțiuni. Aceste acorduri vor fi provocate de către cineva la pian, urmînd ca acel ce le studiază să le recunoască, sau se vor întocmi teoretic în mod direct de către cel în cauză, urmînd a fi rezolvate pe calea auzului interior, și apoi controlate practic la pian sau acordeon. Toate acestea se vor face metodic, după orientarea cuprinsă în diferite tratate de armonie.

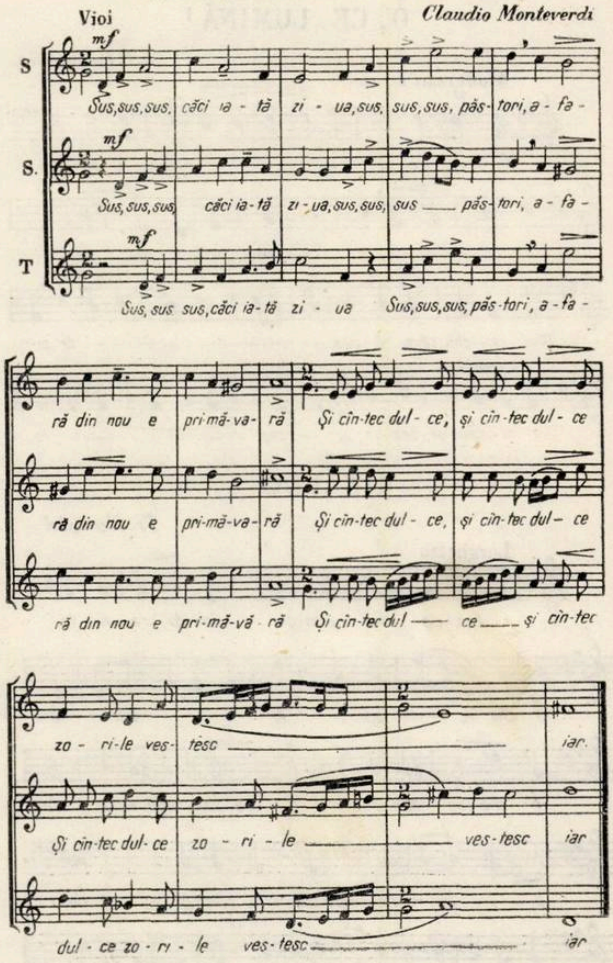
Se vor memora unele momente corale sau orchestrale, analizîndu-se conținutul lor armonic pe baza auzului interior, confruntîndu-se apoi cu pianul. Se pot folosi discurile sau benzile de magnetofon.

Simț polifonic.

Simțul polifonic este însușirea de a sesiza funcția împletirii melodiilor (vocilor) din cadrul unei lucrări, relațiile dintre ele, momentele de relief, șerpuirea lor prin diferite planuri sonore, gradul de tensiune prin care trece discursul muzical etc. Aceasta presupune o serioasă cultură de specialitate.

SUS, SUS, SUS, CĂCI IATĂ ZIUA

Claudio Monteverdi



Se vor face exerciţii de ascultare simultană a diferitelor „voci" dintr-o lucrare polifonică, mergîndu-se treptat de la 2 voci la 3-4-5-6 voci.

Se vor analiza lucrări începînd cu cele ale marilor compozitori din epoca de aur a contrapunctului şi mergînd pînă la cele mai reprezentative lucrări contemporane în acest gen. Se va gîndi interpretativ asupra lor, începînd cu analiza amănunţită şi ajungînd la sinteza întregii lucrări.

Dirijorul va cînta separat — vocal sau instrumental — fiecare partidă corală cu o precizie de timp stabilită metronomic şi cu interpretarea cuvenită, apoi, în aceeaşi interpretare, întreaga piesă va fi executată la pian.

Se vor nota după auz fragmente şi chiar piese întregi, polifonice, înregistrate pe benzi de magnetofon.

ANA FROST

Muzica în „Tribuna"

Pentru iubitorul de muzică, parcurgerea săptămînalului clujan „Tribuna" prezintă un interes deosebit, un contact interesant cu materiale de ţinută, dedicate artei muzicale.

Într-un spaţiu amplu acordat cu regularitate muzicii, revista abordează probleme variate, de la mica ştire — înserată în rubrica „Portativ" — pînă la articolele de greutate, adesea în ciclu, în care compozitori şi muzicologi de prestigiu îşi exprimă opiniile.

O cît de sumară analiză a preocupărilor muzicale ale „Tribunei" din numerele ultimelor 6 luni — ceea ce îşi propune să realizeze articolul de faţă — necesită, mai întîi, o sistematizare a rubricilor în funcţie de problemele cuprinse.

Să ne oprim, pentru început la coloanele rubricei „Portativ", oarecum asemănătoare — atît prin aspectul de conţinut cît şi prin cel grafic — cu marginalele „Muzică Plastică" ale revistei „Contemporanul", mai familiare cititorului bucureştean.

Sub titlul sugestiv al acestor coloane se grupează un material faptic divers. Se menţionează diferite manifestări muzicale, apariţia unor noi partituri sau lucrări de muzicologie, se sesizează ponderea creaţiei originale în repertoriul unor orchestre simfonice (de pildă la cea din Tg. Mureş), se anunţă programul de cenacluri ale Filialei Uniunii compozitorilor din Cluj. În „Portativ" aflăm şi despre prezentarea la pian — la opera maghiară — a baletului lui Erwin Junger „Întîlniri în beznă" pe un libret de Gabor Dehel, despre reluarea în repertoriu, la opera din Timişoara, a operei pentru copii „Păcală" de Sabin Drăgoi ş.a.

În aceeaşi rubrică se pot întîlni şi materiale care depăşesc cadrul strîmt al unor ştiri şi care ar putea să-şi găsească desigur un spaţiu mai potrivit. Este mult prea succintă cronica apărută sub semnătura lui C. Orşoveanu (19.IX.1963) despre deschiderea stagiunii simfonice — eveniment de o semnificaţie deosebită deoarece a avut loc cu concursul orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat „George Enescu" din Bucureşti — sau menţionarea unor prezenţe romîneşti peste hotare.

Chiar şi realizările unor artişti clujeni cum trebuie considerată prezentarea în primă audiţie pe ţară a operei „Dido şi Enea" de H. Purcell de către soliştii şi corul Operei de Stat din Cluj (în colaborare cu orchestra medicilor sub bagheta lui Kurt Mild) ar merita să se reflecte în paginile „Tribunei" într-o relatare mai amănunţită şi... neanonimă.

Părăsind „Portativul", merită să atragem atenţia asupra materialelor *privind viaţa muzicală internaţională*. Ne oprim la articolul întitulat „Semnificaţiile unui festival" (4.IX.1963) de Ilie Balea. El se referă la „Săptămînile muzicale festive internaţionale de la Lucerna" şi comentează lipsa semnificativă a muzicii „avangardiste" din programul acestei grandioase manifestări, în favoarea creaţiilor marilor maeştri ai tuturor timpurilor. Un alt articol al lui Ilie Balea — închinat sărbătoririi a 150 de ani de la naşterea lui Giuseppe Verdi (10.X.1963 — Medalion Verdi) ne pare interesant pentru că realizează o analiză estetică a creaţiei compozitorului, o fixare a semnificaţiei operei şi a exemplului moştenirii sale.

Cronica propriu zisă de concerte sau de spectacole muzicale este totuşi puţin prezentă în ziarul „Tribuna". Bogăţia formaţiilor şi instituţiilor muzicale ale Clujului (o filarmonică, două opere, orchestra conservatorului „Gheorghe Dima", formaţii de cameră) cît şi cei cîţiva solişti de frunte — vocali şi instrumentişti — oferă publicului iubitor de muzică manifestări multiple. Numărul cronicilor muzicale apărute în perioada de care ne ocupăm este încă foarte mic şi nu reflectă decît parţial pulsul vieţii muzicale.

Dintre cronicile mai cuprinzătoare am releva pe cea prilejuită de reluarea, în repertoriul de operă, a lucrării lui Sabin Drăgoi „Năpasta". Ocupîndu-se puţin de spectacolul propriu zis — remarcăm în general o slabă preocupare pentru latura criticii interpretative — cronica (14.XI.1963 — George Sbîrcea) realizează o bună analiză a operei.

Valoros apare aportul „Tribunei" în semnalarea substanţială *a creaţiei originale şi a primelor audiţii de muzică contemporană*. La acest capitol se evidenţiază strădania compozitorilor Cornel Ţăranu şi Doru Popovici. Pozitiv mi se pare faptul că articolele publicate nu se referă numai la creaţii scrise sau interpretate la Cluj, ci şi în alte oraşe ale ţării.

Sub titlul „Noi lucrări în primă audiţie" (26.IX.1963), Doru Popovici relevă cîteva noi creaţii de cameră prezentate în concerte bucureştene. În felul acesta „Sonata pentru clarinet şi pian" şi liedurile pentru flaut, sopran şi pian „Trei istorioare despre vînt" de Tudor Ciortea (liedurile folosesc

versurile poetului spaniol Garcia Lorca) au putut fi „auzite" prin urechile criticului la Cluj.

Alături de alte lucrări, cronica citată consacră cîteva rînduri interesantei creații a lui Anatol Vieru Cantata „Lupta cu inerția".

Tot Doru Popovici în articolul „Prime audiții de muzică românească" (19.XII.1963) folosește prilejul să comenteze alte cîteva creații ca : Sonatele pentru vioară și pian de Ludovic Feldman și Gheorghe Costinescu, sonata pentru clarinet solo de Tiberiu Olah, Suita a II-a din baletul „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora — după un libret de Mariana Dumitrescu — Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră de Pascal Bentoiu și Simfonietta a II-a de Dumitru Bughici. Aceeași simfoniettă este mai amplu analizată — cu prilejul prezentării ei la Cluj — în articolul lui Cornel Țăranu (30.I.1964).

Un stil expeditiv și o oarecare superficialitate caracterizează „Prime audiții la Filarmonica din Cluj" (5.XII.1963) de C. Orșoveanu cu privire la Simfonietta de Ludovic Feldman. Mai bine este prinsă de pana criticului Simfonia de Walter Klepper.

O pondere deosebită acordă „Tribuna" *materialelor de probleme*, cuprinse în rubricile „Discuții", „Marginalii", „Puncte de vedere" și „Probleme ale muzicii contemporane". Sînt domenii care par să aparțină exclusiv celor doi muzicologi dotați și cu experiență : I. Balea și G. Sbîrcea.

Pornindu-se de la ideea necesității cunoașterii pentru a putea pătrunde și combate cu eficacitate teoriile și practica muzicii avangardiste occidentale, o serie de articole sînt dedicate acestor probleme.

În articolul „Conținut și mijloace de expresie" (28.XI.1963) de Ilie Balea se fac o serie de considerații cu privire la anumite aspecte din muzica contemporană. Latura practică și de aici utilitatea materialului constă în aceea că susține importanța dezvoltării spiritului critic în rîndul tinerilor muzicieni, care să le dea posibilitatea de a discerne ce este și ce nu este valabil în muzica vremurilor noastre. Se pune problema adîncirii în cadrul învățămîntului în conservatoare a cuceririlor armoniei și polifoniei secolului XX — atît pentru compozitori, muzicologi, cît și pentru interpreți.

În „Falsa dialectică a d-lui Stuckenschmidt" (24.X.1963) tot Ilie Balea, folosind ca argument un articol despre „Wagner și muzica atonală" publicat în revista vest germană „Melos" de către muzicologul K. Stuckenschmidt, reușește o critică documentată și — ceea ce este important, pentru că nu găsim întotdeauna — bazată pe exemple muzicale.

O serie de trei articole (4—12 și 19.IX.1963) completează ciclul „Ars nova și pactul cu diavolul" de G. Sbîrcea dedicat discutării problemelor muzicii moderniste contemporane. Întreg ciclul pornește de la ideea caracterului determinant al orientării de conținut asupra mijloacelor de realizare muzicală. Dacă primele două s-au referit la elemente de limbaj, acestea din urmă afirmă preocuparea pentru elemente de formă. Ciclul prezintă interes, vădind o documentare bogată, o cercetare atentă și cu discernămînt a autorului în ceea ce privește studierea tratatelor teoretice aparținînd apologeților „artei noi". Am fi dorit în plus o temeinică concluzie — în ultimul articol — despre raportul dintre tradiție și inovație, despre necesitatea inovației ca un produs impus de viață și de mersul înainte al societății.

În cadrul unui plan organizat din timp, sub semnătura lui G. Sbîrcea se desfășoară ciclul articolelor „Două decenii" închinate evidențierii succeselor muzicii românești în cei 20 de ani de la eliberare.

Primul articol (9.I.1964) se ocupă de „Creația simfonică românească". Considerînd ca probleme de bază ale simfonismului : 1) modalitatea preluării și continuării în spirit creator a experiențelor și a sensului adînc uman al muzicii lui George Enescu și 2) simplitatea și accesibilitatea dublate de măestrie artistică (aceste premize sînt juste dar insuficiente întru cît se cer reliefate cuceririle compozitorilor noștri în cei 20 de ani de avînt a muzicii românești), autorul face o succintă trecere în revistă a diferitelor lucrări mai valoroase, pe criteriul formelor variate ale muzicii simfonice. Urmează apoi un articol dedicat muzicii de cameră (16.I.1964) și altul operei (23.I.1964). Acesta din urmă cuprinde idei interesante. Desprindem ideea dezvoltării genului în strînsă dependență de conținutul de viață precum și aceea că opera contemporană românească aduce ca o caracteristică transformarea maselor în principalul purtător al mesajului (ca „Răscoala" de Gheorghe Dumitrescu). Autorul subliniază și utilizarea variată în genul operei a intonațiilor ce aparțin bogatului tezaur al folclorului și.îndeosebi a recitativului descinzînd din balade și doine.

Alte trei articole se referă la „Cîntecul de masă" (30.I.1964), la „Realizări și perspective muzicologice" (13.II.1964) la „Folcloristica muzicală" (27.II.1964 în colaborare cu Virgil Medan).

Ne exprimăm părerea că sfera preocupărilor ziarului mai poate fi extinsă și astfel, eficacitatea țelurilor sale, sporită. Este loc pentru o reflectare mai intensă — cantitativă — a vieții muzicale clujene în special și din alte centre culturale apropiate.

De asemeni s-ar putea introduce o cronică a discului românesc, absentă aproape cu desăvîrșire în numerele analizate, exceptînd doar menționarea discurilor ce conțin imprimări clujene (26.XII.1963 — Iosif Sava). Și recenzarea unor lucrări apărute în Editura Muzicală ar putea să-și găsească locul în coloanele dedicate muzicii.

Se resimte în general necesitatea unor apropieri mai susținute a preocupărilor revistei față de fenomenul muzical de masă, înțelegînd prin aceasta manifestarea unui interes sporit pentru cîntecul de masă și muzica ușoară, — sector atît de important prin larga sa arie de cuprindere. (Este insuficient credem ca, într-o perioadă de jumătate de an să figureze doar scurta relatare a unor manifestări susținute de oaspeți străini — Dalida, G. Becaud ș.a.). Nu există nici un articol la rubrica „Două decenii" despre muzica ușoară sau despre operetă. Ne referim și la limbajul și stilul majorității articolelor, care ar putea fi mai simplu, mai direct, mai accesibil.

Dincolo de lipsurile semnalate, paleta policromă a problemelor și modul abordării lor ne permite să afirmăm că ziarul clujean este o adevărată „Tribună" culturală și că el se situează în rîndul primelor publicații din țară care acordă muzicii și popularizării ei importanța cuvenită.

Aspecte ale culturii muzicale în epoca feudală *)

GHEORGHE CIOBANU

Cîteva manuscrise bizantine

Printre sarcinile ce revin muzicologiei noastre se numără şi elaborarea unui tratat de istoria muzicii romîneşti. Necesitatea unei asemenea lucrări este dovedită şi de realizările oamenilor de specialitate din celelalte domenii ale culturii romîneşti care au dat, sau sînt pe punctul să dea lucrări de valoare capitală în domeniile respective. Să ne gîndim în acest sens la „Istoria Romîniei" şi la „Istoria literaturii romîne".

În domeniul istoriei muzicii au început să apară unele „Contribuţii" foarte valoroase, dar se simte lipsa unui corpus al documentelor muzicale. Un asemenea corpus este absolut necesar nu numai muzicologului, ci şi specialiştilor din celelalte domenii istorice. Faptul reiese clar din cercetarea „Istoriei Romîniei", în care se vorbeşte — am putea spune pe larg — despre arhitectură, sculptură, pictură, arte decorative, poezie şi literatură orală, dar nu există decît cîteva date privitoare la cîntec, cîntăreţi şi predarea muzicii în şcoală. Asemenea lipsuri trebuie îndepărtate cît mai repede posibil.

Atenţia trebuie îndreptată — în ceea ce priveşte descoperirea documentelor muzicale — în primul rînd spre muzica perioadei medievale, despre care ştim prea puţin. Aceasta datorită nu numai numărului mic de documente muzicale cunoscute — deşi ele există — ci şi datorită faptului că nu s-au studiat atent nici cele deja semnalate. Este cazul în primul rînd al documentelor muzicale bizantine aflate la noi în ţară.

De ce manuscrise dispunem, şi ce importanţă prezintă manuscrisele bizantine pentru cultura noastră muzicală? Iată două întrebări la care am vrea să răspundem pe scurt, în ceea ce va urma.

Numărul manuscriselor în vechea notaţie bizantină, anterioară reformei din 1814, se ridică — după părerea noastră — la cîteva sute din sec. al XVIII-lea şi începutul sec. al XIX-lea. Avem în vedere manuscrisele din toate bibliotecile, inclusiv cele mănăstireşti. Manuscrisul cel mai vechi datează din sec. XV. În marea lor majoritate acestea au fost scrise în alte părţi şi aduse aici; este posibil însă ca unele din ele să fi fost scrise pe pămîntul romînesc. Se ştie doar că datorită unor condiţii istorice specifice pînă către sfîrşitul sec. XVII, slujba în biserică se făcea în limba slavonă, apoi în cea greacă, aşa încît necesităţile cultice au putut impune scrierea unor manuscrise cu cîntări.

Este de reţinut că deşi timp de cîteva secole s-a slujit în limba slavonă, numărul manuscriselor cu text slavon notate care sînt cunoscute este extrem de mic. Credem că nu greşim dacă afirmăm că nu se cunosc deocamdată mai mult de 5—6 asemenea manuscrise. Aceasta dovedeşte că chiar în timpul în care toate cărţile de ritual erau la noi în limba slavonă — cum a fost cazul în a doua jumătate a secolului XV şi începutul sec. XVI — se cînta totuşi, în cea mai mare măsură, în greceşte. Pentru această ipoteză pledează pe de o parte numărul mai mare de manuscrise greceşti, şi foarte mic de manuscrise slavone, iar pe de altă parte faptul că în manuscrisele slavone nenotate se găsesc adesea însemnări tipiconale în greceşte. Nu excludem, bineînţeles, posibilitatea de a se fi cîntat în limba slavonă dar practic, fără note.

Dar dacă despre unele manuscrise ştim sigur că au fost scrise în alte părţi, iar despre altele nu putem spune nimic în ceea ce priveşte locul scrierii lor, cunoaştem şi cîteva manuscrise scrise pe pămîntul ţării noastre, pentru necesităţile bisericilor mănăstireşti sau domneşti, de aici. Pînă anul trecut, se cunoşteau două manuscrise, la Iaşi, dintre care cel puţin unul datînd din prima jumătate a sec. XVI şi alte două în biblioteci din U.R.S.S. datînd din aceeaşi primă jumătate a sec. XVI. Cercetînd bibliotecile mănăstireşti din nordul Moldovei, toamna trecută am descoperit încă două manuscrise din aceeaşi epocă. Unul din aceste manuscrise se află la Putna iar celălalt la Dragomirna.

De o deosebită importanţă este faptul că toate aceste manuscrise au fost scrise la mănăstirile bucovinene, că deci aici a existat încă de pe timpul lui Ştefan cel Mare o şcoală de psaltichie care se bucura de un renume internaţional am putea spune. Acest renume ne este atestat de o scrisoare a lui Alexandru Lăpuşneanu către comunitatea ortodoxă din Lemberg (actualmente Lvov, în U.R.S.S.), în care găsim scris: „Trimiteţi-ne patru cîntăreţi tineri şi buni, şi noi îi vom învăţa cîntarea greacă şi sîrbă; după ce vor învăţa,vi-i vom trimite înapoi; trebuie ca ei să aibă voci bune; ni s-au trimis ca să înveţe cîntările şi din Przemysl". Scrisoarea, datată: 6 iulie 1558, este scrisă în cetatea Sucevei.

Despre unul dintre vestiţii psalţi ai acestei şcoli, poate cel mai mare, va veni vorba cînd vom prezenta exemplele muzicale.

După cîte se pare, în a doua jumătate a secolului XVI a avut loc decăderea şcolii psaltice bucovinene. Aşa s-ar explica de ce nu mai întîlnim manuscrise scrise în mod cert pe pămîntul romînesc decît în sec. XVIII. N-ar fi exclus totuşi ca viitorul să ne rezerve unele surprize.

Din anul 1714 datează manuscrisul 61 din Biblioteca Academiei R.P.R. ,scris de *Filothei sîn Agăi Jipei,*

*) Materialele rubricii de faţă au constituit obiectul expunerilor din cadrul cenaclului secţiei de muzicologie a Uniunii compozitorilor care a avut loc la 9 iunie a.c.

intitulat „Psaltiche rumănească". Mobilul scrierii acestei „psaltichii" ni-l dezvăluie Filothei însuși, în dedicația către Constantin Brîncoveanu, care spune: „...și eu smeritul văzînd că *în fiește*care *zi — să cîntă* Catavasiile, sărbătorilor celor stăpînești și ale maicii lui Dumnezeu, *iar să înțeleg foarte de puțintei, cît numai viersul sînt ascultînd,* iar nu și înțelesul celor ce se cîntă tălmăcit — am după puțina me putere, spre a noastră de țară și de obște limbă, toate catavasiile, cu troparele și cu condacele... cu meșteșugul psaltichiei, pre glasurile cele grecești, pentru mai multă dulceață și cuviință a viersurilor". Din citat rezultă că acesta ar fi primul manuscris muzical cu text romînesc. Celelalte aveau un text grecesc sau grecesc și slavon.

Un alt manuscris cu același titlu, dar ceva mai bogat în cîntări a fost scris în anul 1751 de *Ion sin Radului Duma Brașovean.*

Pentru prima jumătate a sec. XVIII s-ar putea vorbi, cred de existența unei adevărate școli de psaltichie, în Muntenia. Celor doi psalți amintiți, s-ar putea adăuga dascălul Șerban, protopsaltul Țării Romînești, care trăia pe la 1733, apoi ucenicul acestuia protopsaltul Constantin, de la care Macarie Ieromonahul ne-a transmis „Catavasiile la dumineca stîlpărilor", compunere a lui Sărban.

Așadar, dispunem în momentul de față de 6 manuscrise psaltice, scrise la începutul sec. XVI în Bucovina, și de alte trei — cu cel transmis de Macarie — scrise în Muntenia între anii 1714—1751. Cu excepția catavasiilor Stîlpărilor, niciunul dintre celelalte manuscrise nu este suficient cercetat. Și cînd vorbesc de cercetare, nu mă refer la conținutul lor religios, ci la valoarea lor muzicală, la importanța lor pentru cultura muzicală romînească.

De obicei se vorbește de psaltichie numai pentru Moldova și Muntenia, inclusiv Oltenia. În vechime însă, aria de răspîndire a acestei muzici cuprindea întreaga țară. La anul 1391, de pildă, Dragoș Vodă închina o mănăstire maramureșană, construită de el, bisericii celei mari din Constantinopol. Aceasta presupune și slujbă ortodoxă care nu putea fi însoțită decît de muzica bizantină, fie ea pe text slavon sau grecesc. Apoi, tot sudul Ardealului a folosit muzica psaltică încă din vechime. Ceva mai mult, aceeași muzică trebuie să fi fost folosită și de centrul Ardealului, de îndată ce Blajul cîntă și astăzi o muzică rezultată din amestecul muzicii bizantine și cea populară romînească. În fine, Transilvania și Banatul au folosit de asemenea, muzica bizantină primită prin intermediul sîrbilor. Așadar, trebuie să admitem — după părerea mea — că cel puțin pînă la începutul sec. XVIII, cînd a intervenit unirea cu Roma, toți romînii de rit ortodox au cîntat muzica bizantină cu mici nuanțe diferențiatoare.

Răsunînd secole în șir în auzul populației, această muzică a contribuit nu numai la dezvoltarea gustului muzical al acesteia, ci și la dezvoltarea muzicii noastre populare. Influența muzicii bizantine asupra folclorului romînesc este indiscutabilă. Aceasta nu trebuie înțeleasă însă în sensul preluării unor melodii, cît a unor formule, a unor moduri, etc. Dacă la popoarele balcanice, la care s-a cîntat într-o limbă înțeleasă fie și parțial, pot fi întîlnite melodii populare care s-ar putea cînta foarte bine și cu text religios, la noi, cu excepția unor cîntece de stea, nu se întîlnesc asemenea melodii.

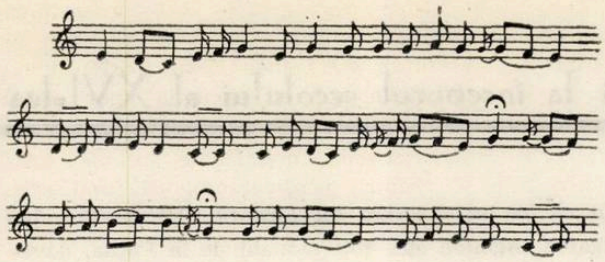
Muzica manuscriselor menționate trebuie cercetată atent și pentru considerentul că fiind scrisă pe la noi și, presupunem, de către romîni, se prea poate să fi pătruns aici și unele turnuri melodice sau ritmuri folosite de popor. Se știe doar că copiștii romîni, ca și romînii care au scris în limba slavonă, au introdus adesea cuvinte și turnuri de frază romînești. Dacă cercetarea acestor manuscrise va duce la desprinderea unor elemente muzicale de origine populară romînească, vom putea ajunge la o mai bună cunoaștere istorică a acestei creații.

În sfîrșit, cercetarea acestor manuscrise, de altfel ca și a tuturor celor care au circulat la noi, ne va face să ne dăm seama mai bine de nivelul și valoarea artei muzicale feudale la romîni. De obicei, valoarea acestei arte se judecă în raport cu muzica occidentală, uitîndu-se că muzica bizantină se ghidează, ca și cea populară, după alte principii estetice decît arta muzicală occidentală. Ea nu folosește armonia, polifonia și orchestrația, dar este mult mai bogată și mai nuanțată din punct de vedere melodic.

De o cultură muzicală feudală laică în Muntenia și Moldova se vorbește încă din sec. XV, dar documente muzicale nu întîlnim decît mult mai tîrziu și foarte puține. În notație bizantină nu aflăm — în afara unor cîntări în cinstea domnitorului, a mitropolitului și a „marelui boier" — decît în a doua jumătate a secolului XVIII. În această perioadă, influența greco-orientală atinsese, în provinciile de sub stăpînirea otomană, punctul culminant. Încep să circule manuscrise — numite „mișmaiale" — cu cîntece laice. Primii poeți romîni scriu versuri în grecește sau în turcește care circulă cu melodii. Ceva mai mult, apar cîntece cu text bilingv: turc-romîn, turc-țigan, turc-grec etc. La Biblioteca Academiei R.P.R. există două asemenea manuscrise anterioare anului 1800, iar altele sînt posterioare. Importanța cunoașterii acestor cîntece constă în aceea că ne ajută să înțelegem apariția așa-numitelor „cîntece de lume" din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

După această succintă prezentare a situației manuscriselor muzicale în notație bizantină existente înainte de anul 1800, vom prezenta cîteva melodii.

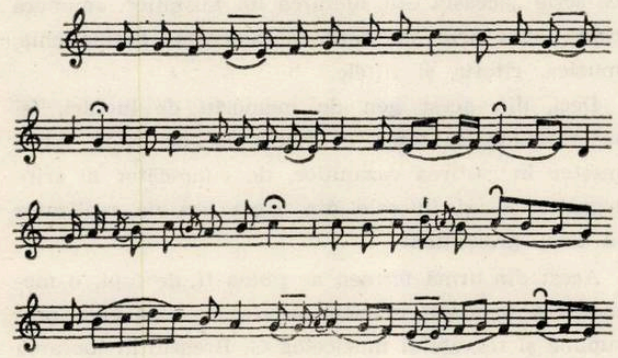
În manuscrisul lui Filothei, scris în anul 1714, există o cîntare (fo. 255) care poartă următoarea indicație: „Rugăciunea robului lui Dumnezeu Filothei Ieromonah, sinthetoriul / = alcătuitorul / acestei vlahomusichii, (muzichie valahă) către prea sfînta născătoare de Dumnezeu, pentru prea luminatul Domn a toată ugrovlahia Ioan Constandin Băsărab Voevod". Ca mod, cîntarea — care este în ehul VIII — prezintă particularități deosebite, asemănîndu-se după cadențe și treptele importante cu do major-ul:



În același manuscris aflăm (fo 19r) indicația: „La duminica Floriilor, tot canonul făcut pre glasul cel rumânesc, căci iaste mai lesne și mai frumos". Este vorba de Catavasiile Floriilor. Indicația lui Filothei ne face să credem că aceste catavasii au fost pentru prima dată transcrise în romînește de el. Fără îndoială că se vor fi cîntat și mai înainte în romînește aceste catavasii — Paul de Alep afirmă, la 1632, se cînta în romînește — dar practic. Dacă aceste catavasii ar fi fost notate înaintea lui Filothei, acesta nu ar mai fi spus că „glasul cel rumânesc" „iaste lesne și mai frumos".

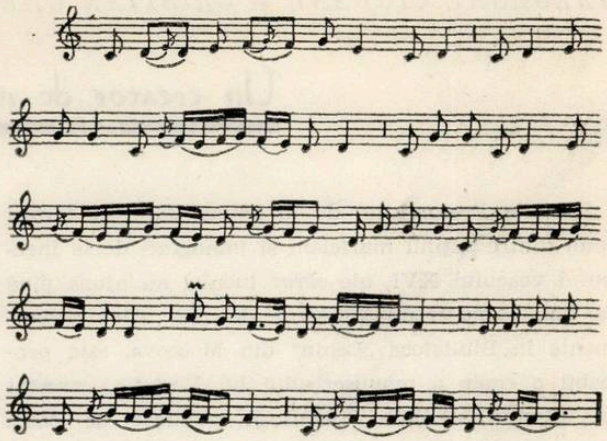
Cîntarea este în ehul IV. Ca și în alte cazuri, melodia de față prezintă structura tetracordică: *re-sol-do,* avînd pe *sol* ca treaptă importantă.

Atragem atenția asupra ritmului care amintește adesea de cel întîlnit în colinde.



Acest ritm pare să confirme presupunerea unor muzicologi printre care citățm pe Ioan D. Petrescu, George Breazul potrivit căruia muzica bizantină care s-a cîntat și mai ales s-a creat la noi, a fost influențată la rîndul ei de creația populară. În sprijinul acestei ipoteze dăm o altă cîntare, prima peasnă din Catavasiile Crăciunului. În publicația din care o iau găsesc următoarea indicație: „Acest irmos, așa se cîntă din vechime, și pentru memorie s-au pus aici. Iar celelalte irmoase, cele obșnuite". Să se rețină de asemenea sfîrșitul pe treapta a patra așa cum termină și unele colinde romînești.

De prin anul 1733 ne-au rămas: „Catavasii la dumineca Stîlpărilor dimpreună cu tot canonul, alcătuite pe glas bulgăresc de fericitul întru pomenire dascălul Șerban, protopsaltul Țării Romînești. Pre care eu, — scrie Macarie Ieromonahul care ni le-a transmis, — din porunca prea sfințitului Mitropolit Chirdositeiu le-am învățat de la însuși protopsaltul Constandin ucenicul lui Șărban, și de la însuși le-am păstrat în scris pe sistima veche. Și pentru ca să rămînă vecinică pomenirea întîilor făcători, le-am alcătuit pe sistima cea noao întocmai și nestrămutat, precum le-am învățat; Și le-am păstrat în scris. Și acum le-am paradosit părinților din Sfînta Monastire Neamțul pentru ca să rămîie vecinice și nestrămutate; la anul 1832".



Manuscrisul ne indică glasul III, *ga* ca de la *ni.* Cu alte cuvinte glasul III care are structură tetracordică: *do-fa-si bemol,* capătă structura *do-fa-do,* deci tetracord-pentacord. De reținut sfîrșitul pe treapta a doua.

Într-un manuscris de la Mănăstirea Neamțul am găsit același canon al Floriilor, dar „după firea moldovenească". Este în același glas ca cel precedent și sfîrșește tot pe treapta a doua. După cum se va vedea este vorba de variante apropiate.

In Idiomelarul lui D. Suceveanu se află același canon „tradus — după cum se spune — din sistema veche în cea noao, întrema dupre cum s-au cîntat din vechime". Față de variantele precedente, înrudirea este mai mare cu cea aflată în Biblioteca de la Neamțul. Nu mai dăm melodia, dar atragem atenția asupra indicațiilor atît de diferite, deși linia și structura melodiilor este aceeași.

Iată o cîntare bilingvă cu textul turco-romîn în glasul VI care folosește o scară cromatică de tip oriental, cu două secunde mărite, între treptele 2—3 și 6—7. Melodia amintește de multe dintre cîntecele de lume ale lui Anton Pann.

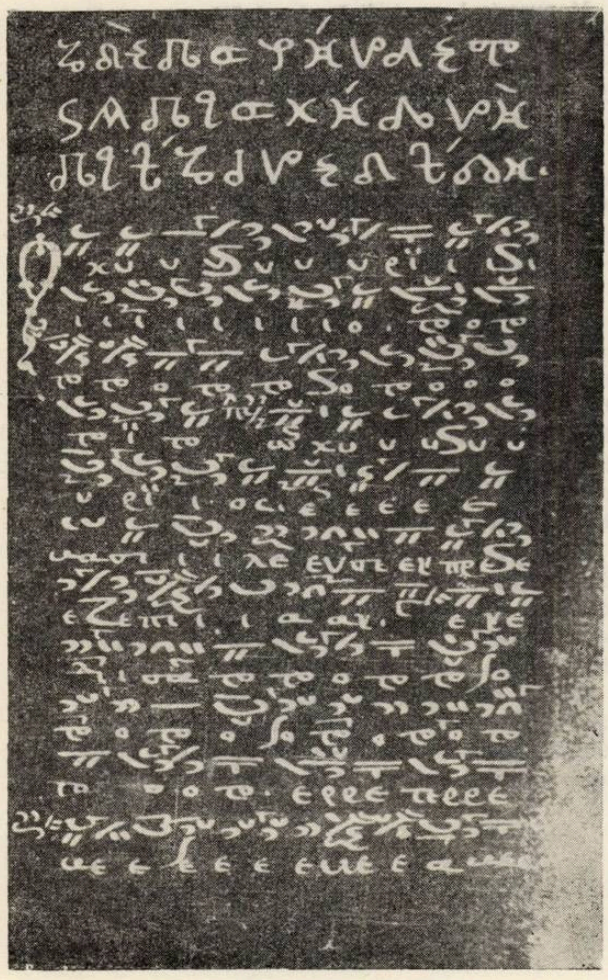
Sperăm că exemplele prezentate au arătat că muzica ce a răsunat pe pămîntul patriei noastre de-a-lungul perioadei medievale, prezintă interes nu numai pentru istoric, ci și pentru compozitor.

GHEORGHE CIOBANU și CRISTIAN GHENEA

Un creator de muzică la începutul secolului al XVI-lea

Eustatie Protopsaltul de la Putna pare să fi fost unul dintre puținii muzicieni și imnografi de la începutul veacului XVI, ale căror lucrări au ajuns pînă la noi. Manuscrisul cunoscut de noi, aflat actualmente în Biblioteca „Lenin" din Moscova, este probabil o copie a manuscrisului lui Eustatie, cercetat la sfîrșitul veacului trecut și publicat de către Kaluszniacky. Manuscrisul este bilingv, scris în medio-bulgară și greacă iar ortografia folosește alfabetul grec, slavon și glagolitic. În afară de aceasta, adeseori apar în text criptograme, fie cu litere slavone, fie cu glagolitice.

Manuscrisul cunoscut de noi cuprinde un număr de heruvice, stihirarii, tropare etc., începînd cu glasul întîi și terminînd cu glasul al optulea. Între aceste imnuri, și aceasta conferă valoarea cea mare manuscrisului, apar cîteva scrieri muzicale autohtone. Faptul că ele se datoresc lui Eustatie Protopsaltul, lui Agaton, Agolion etc., toți monahi de la Putna, dovedește existența unei școli muzicale bisericești în Moldova veacului XVI.



Manuscrisul lui Eustatie Protopsaltul

Ca o întărire și încununare a existenței acestei școli vine precizarea de la pag. 305 a manuscrisului: „Sfîrșitul cratimei în cinstea sfîntului Ioan de la Suceava".

Acest cîntec, după cum consemnează mai departe copistul, se datorește lui Eustatie Protopsaltul. Este vorba deci, în primul rînd, de o localizare a tematicii religioase, în al doilea rînd însă, și acesta este elementul cel mai important, modul în care este redactat textul în întregime dovedește că Eustatie era romîn, pentru că adeseori utilizează în cadrul textului slavon cuvinte sau terminații romînești ca de exemplu aliluiarele, filtele etc.

În una din criptogramele sale, protopsaltul, după ce scrie „aceasta este lucrarea lui Eustatie", enumeră cele patru arte pe care le cunoaște, gramatichia, muzica, ritoria și filtele.

Deci, din acest gen de memoriu de lucrări, își mărturisește calitatea de muzician, de ritor, adică meșter în rostirea cazaniilor, de cunoscător al criptografiei — și în cele din urmă cea de realizator al unei gramatichii.

Acest din urmă termen ar putea fi, de fapt, o metodică a învățării muzicii bisericești după cum presupune și regretatul muzicolog G. Breazul în lucrarea sa „Învățămîntul muzical în principatele romînești de la primele începuturi pînă la sfîrșitul secolului XVIII" (pag. 9).

Eustatie Protopsaltul își arată calitatea muzicală în cadrul unei alte criptograme în care afirmă că fusese și „domestic" al mînăstirii Putna. Aceasta înseamnă că la Putna se cînta în cor antifonic, iar Eustatie era conducătorul acesteia și solist de strană. După cum reiese din același manuscris, alături de Eustatie Protopsaltul au mai existat la Putna încă doi imnografi și anume Agathon și Agolion.

Cartea lui Eustatie are între primele pagini o criptogramă mare care ocupă o pagină întreagă în care indică începutul lucrării: „Aici începe lucrarea lui Eustatie Protopsalt de la mînăstirea Putna în zilele binecinstitului și iubitorului de Hristos domnul nostru Ioan Bogdan Voievod".

Ca încheiere Eustatie aduce o nouă criptogramă în care dă data precisă a terminării ei: „Protop-

saltul Eustatie de la mînăstirea Putna a scris această carte de cîntece din creaţia sa în zilele binecinstitorului şi de Hristos iubitorul domnul nostru Ioan Bogdan voievod domnul ţării Moldo-Vlahiei, în anul şapte mii nouăsprezece (1511) în luna iunie, ziua unsprezecea".

Considerăm că acest manuscris cuprinde şi creaţii realizate de protopsalt, după modelul celor contemporane, deoarece în cîteva rînduri el face o însemnare netă şi arată — atestînd că unele heruvice sînt opera sa. Dacă întregul manuscris i-ar fi aparţinut, nu ar fi fost necesar să se atragă atenţia asupra lucrărilor sale, spre a le deosebi de celelalte, ale lui Agathon, Agolion, heruvicele alese dintre cîntecele greceşti. Cu atît mai mult trebuie ţinut seama de această notă, cu cît el scrie că a şi copiat cîntecele lui Agathon de pildă şi ale altora („Acest heruvic de Agathon a fost scris de domesticul Eustatie de la Putna").

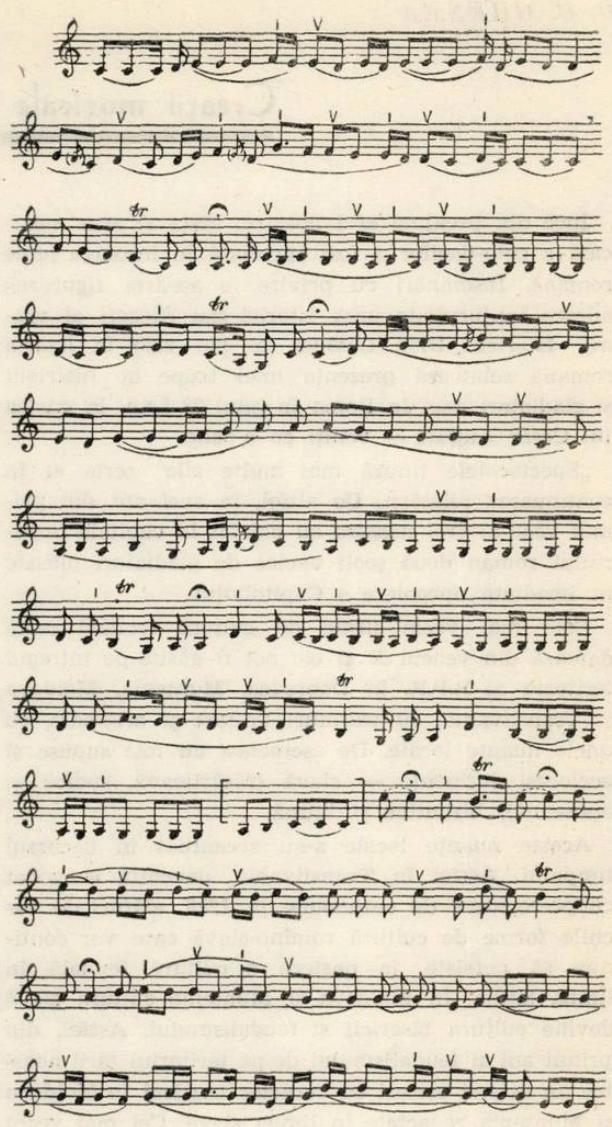
Mai este cazul să se discute şi calitatea sa — dat fiind că se intitulează în două feluri, cînd protopsalt, cînd domestic. Acest fapt dovedeşte şi scurgerea de timp în care a fost redactat manuscrisul, timp în care el a obţinut pe rînd cele două grade.

Notaţia manuscrisului cunoscut de noi atestă perioada de tranziţie dintre notaţia medio şi neobizantică, fapt care-l apropie într-o oarecare măsură de Sinodicul lui Borila, manuscris bulgar aflat la Biblioteca naţională din Sofia. Manuscrisul a fost realizat în ţara noastră dar unele părţi este posibil să fi fost copiate după manuscrise mai vechi aduse de peste Dunăre. Apariţia notaţiei neobizantine denotă pătrunderea reformei notaţiei, considerată ca realizată de Ioan Kukuzel şi care cunoaşte o mare dezvoltare în veacul XV.

Primul exemplu la care ne referim aici reprezintă o cîntare în limba slavonă. Este în glasul V sau primul plagal (hipodorian), care are structură tetracordă : *la* (grav) — *re* — *sol* — (do). După cum se poate observa, melodia este destul de melismatică deşi există şi alte cîntări mai melismatice.

În continuare prezentăm o parte dintr-un *heruvic* în glasul sau ehul III. Teoretic, scara acestui eh (sau glas) are structură tetracordică : *do* — *fa* — *si* b, dar cu frecvente cadenţe pe treapta *re*. Din cauza structurii tetracordice, ca şi a cadenţelor frecvente pe *re*, asemănarea cu ehul V este destul de frapantă. De altfel, teoreticienii medievali chiar afirmau că primul plagal (ehul V) este mijlocaşul ehului III.

Heruvicele fac parte din categoria cîntărilor papadice, cîntări bogat melismatice. O particularitate



a acestor cîntări o formează intervenţia consoanelor *g, h, t* care întăresc vocalele pe care se intonează melisma.

Din acelaşi manuscris de la începutul sec. XVI vom cita o ultimă cîntare în glasul VIII. Spre deosebire de alte cîntări ale acestui eh, cea de faţă foloseşte o scară cu structura pentacord — tetracord — ca şi do major — dar cu ambitusul între *sol* de sub portativ — *mi* din spaţiul al patrulea. Această introducere de decimă, ca şi ţesătura melodiei, reprezintă particularităţi ale artei protopsaltului de acum 450 de ani. Este o melodie specifică de protopsalt.

Evident, urmează ca pe baza unor cercetări mai largi, privind şi alte documente aparţinînd şcolii de muzichie de la Putna, să putem formula unele concluzii cu caracter general.

C. C. GHENEA

Creații muzicale în veacurile trecute

Încă din preajma erei noastre, viața și arta muzicală a geto-dacilor a fost apreciată în întreaga lume romană. Însemnări cu privire la aceasta figurează adesea în lucrările unor istorici sau filozofi ai vremii. Istoricul Dion Cassius (a. 155—235) în Istoria romană relatează prezența unei trupe de histrioni și gladiatori daci la Roma în anul 28 î.e.n. la curtea lui Cesar August — veniți cu o solie.

„Spectacolele ținură mai multe zile" scria el în continuarea relatării. De altfel, în acei ani din primul veac al erei noastre au existat în capitala imperiului roman două școli dacice de gladiatori plasate în imediata apropiere a Capitoliului.

Cele mai vechi urme de cultură feudală certă datează din veacul X și ele pot fi găsite pe întregul teritoriu al R.P.R. în Dobrogea, Muntenia, Moldova și Transilvania, cu trăsături unitare și originale, cu unele nuanțe locale. De asemenea au fost supuse și aceloraşi influențe — slavă (răsăriteană, sudică și apuseană), bizantină și latină.

Aceste nuanțe locale s-au accentuat în decursul timpului. Astfel în Transilvania, devenită voevodat cu prerogative de autonomie în 1288, alături de vechile forme de cultură romîno-slavă care vor continua să persiste, ia naștere o cultură feudală în limba latină. În Moldova și Muntenia cultura slavă devine cultura bisericii și feudalismului. Astfel, din primii ani ai feudalismului de pe teritoriul tării noastre au existat scrieri cu caracter muzical în Moldova și Muntenia redactate în limba slavă. Cel mai vechi manuscris de acest fel (B.A.R.P.R. Mss 682) datează din veacurile XI—XII. Din conținutul său lipsit de notațle muzicală aflăm că totuși muzica bizantină era cunoscută și utilizată. Manuscrisul conține troparul sfîntului Vasile pe glasul I, condacul Sf. Vasile pe glasul IV, condacul Sf. Ștefan pe glasul III, troparul Sf. Iosif pe glasul II etc.

Manuscrisul, fragment dintr-o carte de cult, a fost redactat în țara noastră. Textul conține un număr de calculi romanici și forme gramaticale specifice scrierii de pe teritoriul țării noastre din acea vreme.

Ca urmare a înființării episcopiilor catolice în veacurile XI—XIII la Cenad, Alba Iulia și Oradea, a înființării școlilor capitulare și trimiterii unor tineri la studii în apus, la Paris, Bologna, Padova, cultura latină capătă un impuls deosebit. Printre acești tineri — după cum reiese din arhiva fostului liceu Honterus din Brașov — remarcăm pe Paul și Ioan din Brașov, care, în jurul anilor 134Î—1387 au fost plecați în Italia să învețe muzica.

În anul 1260 Ieronim de Moravia reluînd o ideie mai veche a lui Boetiu scria în Tractatus de Musica, în capitolul VIII, intitulat „De variis efectibus sive de excellentia musicae" : — Namque asperiores sunt Getarum, durioribus delectantur modis".

Deci, cea mai pătrunzătoare muzică era considerată cea a urmașilor geților, deci a romînilor. Numele de Getes sau Daces apare după cum arată istoricul Bărcăcilă pînă în sec. XIV. În același timp, cronicarul francez Geoffroi de Villehardouin autor al istoriei celei de-a 4-a cruciade, scria : „... et li Blacs feront sonner leur trommpes".

Ar mai fi de adăugat încă un mic dar semnificativ amănunt, legat de toponimia feudalismului timpuriu din țara noastră — și anume — existența unui mare număr de sate cu numele Igrița, Igriște etc. Acest termen determină în mod precis prezența predominantă a cîntăreților și locuitorilor (în pls. igreț cîntăreț) în satele respective.

Deci încă din timpul feudalismului timpuriu, cultura romînească este cunoscută și în special și cea muzicală.

Se mai consideră că pe teritoriul țării noastre s-au scris două dintre cele mai vechi manuscrise slave Savvina Kniga și Codex Suprasliensis, care datează din sec. X—XI. Aceste manuscrise au fost cercetate de slaviști, începînd cu Ilie Bărbulescu, Pandele Olteanu, Miklosich, Vondrak etc. — care au ajuns la concluzia că au fost scrise în Maramureș. Alte manuscrise cu conținut similar au pornit din Moldova și Muntenia și, în sec. XIII—XIV au circulat în Transilvania. Este vorba, după cum scrie acad. Daicoviciu în lucrarea „Din istoria Transilvaniei", de Octoihul moldovenesc ajuns în Caransebeș și Evangheliarul și Vechiul Testament — găsit fragmentar la Rîșnov. Acestea sînt dintre cele mai vechi și cunoscute lucrări care au circulat între cele trei voevodate romînești, Muntenia, Moldova și Transilvania. Schimbul pare normal nu numai din cauza unor forme de viață comune, dar și pentru că existau în nordul Transilvaniei și pînă în Banat așezări mănăstirești ortodoxe încă din veacul X, ca să nu mai vorbim de cele din Bihor din sec. XIII.

Cele mai vechi manifestări, cele mai importante activități artistice din acea vreme, s-au dezvoltat în legătură cu nevoile materiale ale vieții, deci locuință și apărare, și în legătură cu nevoile cultului religios.

Din acest ultim punct de vedere, în timpul feudalismului timpuriu — sub influența bisericii ortodoxe se dezvoltă muzica bizantină în Muntenia, Moldova și o parte din Transilvania, iar sub cea a bisericii catolice se înlesnește pătrunderea muzicii gregoriene în Transilvania și, pentru scurt timp, în nordul Moldovei.

Printre cele mai vechi documente cu privire la începuturile muzicii gregoriene din țara noastră da-

tează din jurul anilor 1340—1372. Este vorba de manuscrisele de la Cisnădie și Biserica Neagră, de Cîntecul Mariei etc. Seria documentelor muzicale poate continua cu un mare număr de foi volante — manuscrise rămase din diferite antifonarii sau missale — și culminează cu antifonarul sighișorean datat 1506 și cel similar de la Mediaș. În altă ordine de idei — documente cu caracter istoric sau narativ — vorbesc despre prezența cîntecului gregorian în Moldova, de exemplu la 1384 la Hîrlău. [Mss. din Biblioteca Academiei R.P.R. Nr. 5231, A. 2-4, 1 mai 1384 — „Se cîntă iubilate"].

Se pare că, deși încă nu cunoaștem frecvența și arta de extindere a muzicii gregoriene în Moldova, acolo au existat la începutul veacului XV muzicieni a căror valoare era cunoscută. Altfel nu se poate explica de ce la 1429 — la 19 octombrie, Magister Nicolaus de Moldavia este chemat să ateste calitatea organistului Johannes din Feldioara.

În documentul purtînd data sus citată — scris pe pergament — se atestă că „In domo magistri Johanni organistae in castro Marie", (În casa magistrului organist Johann din Feldioara), de față fiind notarul Michael Stefan și profesorul Myhael din Häghig, magister Nicolaus de Moldavia, alături de ceilalți, a stabilit onestitatea și calitatea muzicală a organistului și constructorului de orgi (Orgelbauer) care astfel a putut fi angajat ca atare.

În ce privește muzica bizantină, cel mai vechi document este manuscrisul grecesc de la Iași, datat în luna decembrie a anului 1419, adică, a fost scris în timpul împăratului bizantin Manuil II (1391—1452).

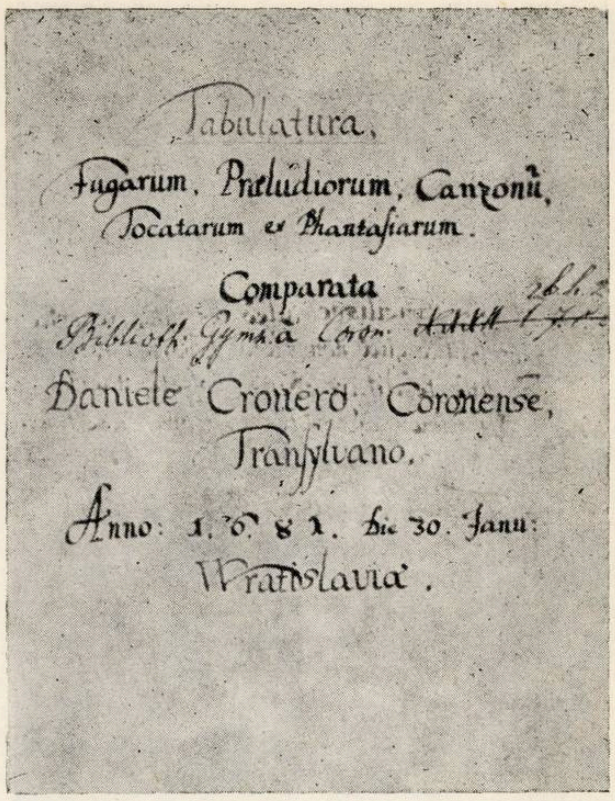
Manuscrisul este în formă de fîșie lungă de pergament care se înfășura ca un sul pe un băț. De aici vine numele lui Kontabison, de la Kontos = băț. Forma aceasta se explică prin tendința păstrării spiritului tradițional. Din contextul manuscrisului fac parte antifoane — Doamne, Dumnezeul nostru mîntuiește poporul său etc., ectenii și ecfonisuri, heruvice, ca scrierea de avers (recto) să se încheie cu Cîntarea de biruință.

Pe baza modului arhaic în care este conceput manuscrisul, a modului în care sînt copiate unele ecfonisuri se poate considera că acest manuscris, unul dintre cele mai vechi de genul său, să fie o copie după un altul datînd din sec. XI—XII.

Începutul veacului XVI cunoaște activitatea lui Eustație Protopsaltul de la Putna. Cîntările sale au depășit însă mănăstirea Putnei și au circulat și peste munte — în diferite copii. Astfel apare într-un manuscris năsăudean cel de la Ibașfălău datat între 1570—1619 stihirea Sfîntului Ioan de la Suceava, cîntată după cum spune textul pe glasul *al 6-lea*.

Circulația nu numai a cărților sau scrisorilor cu caracter comercial, a fost intensă între cele trei voevodate românești. Astfel — nu o dată începînd din primele secole ale feudalismului și pînă la Gerger și Kreiwig — cîntăreți din Transilvania au cîntat în Moldova și Muntenia.

Umanismul, ideologia tinerei burghezii italiene, s-a răspîndit ca fulgerul în mediul orășenesc din toată Europa. Atît acesta, cît și reforma care se desfășoară concomitent, au fost produse ale luptei ideologice



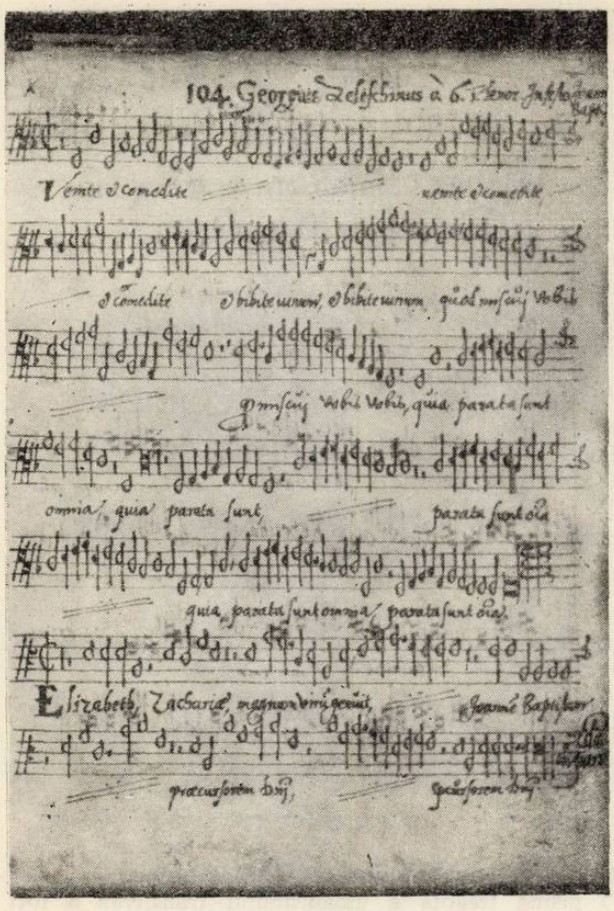
Pagina de titlu a culegerii de tabulaturi a lui Daniel Croner

împotriva feudalismului și clericalismului reacționar. O primă treaptă a umanismului transilvan a fost realizată de către Nicolaus Olahus, iar cea ulterioară s-a datorit lui Johannes Honterus brașoveanul, a cărui activitate multilaterală a cuprins și muzica. Rețeaua de școli s-a extins, învățămîntul tinzînd spre laicizare. La școala românească de la „Scheii Brașovului" după cum arată Radu Tempea în istoria sa, se introduce limba maternă, la 1559 — ca de altfel și la cele atunci înființate la Caransebeș, Hațeg și probabil Lugoj.

Umaniștii acelor vremi au avut predilecție pentru lucrările istorice în versuri. Pe această linie, a umanismului tîrziu — apar lucrările lui Johann Sommer, Christian Schaesseus, cronica lui Ieronim Ostermayer — și tîrziu — cronica rimată a lui Caioni (1654) despre sfîrșitul lui Vasile Lupu — care se întregește astfel în mod organic cu cîntecul despre soția lui Vasile Lupu.

Cronicarul Hieronymus Ostermayer a fost cunoscut ca un organist de seamă. El a funcționat în această postură la Biserica Neagră din Brașov — și a cîntat la 1539 la curtea domnitorului muntean Radu Paisie — unde se afla și în calitate de diplomat. De asemenea — a încîntat la 1545 solia lui Petru Rareș (11.VIII. 1545 — Ieronymo organistae quod lusit in organis musicalibus, dum d. ind. habuit convivam ipsus Mathiam lugofat în horto d. Martini et quod a ipsam Chaus lusit organi — fl. 10), cîntînd în prezența logofătului Matei.

Deosebit de important este de asemenea fiul său Gregorius Ostermayer născut la Brașov în 1530 și care din fragedă copilărie a învățat meșteșugul cîn-



Un manuscris al lui Georgius Teleschinus

tării la orgă. Gregorius a fost şi compozitor — ca de altfel şi tatăl său. Din activitatea lor muzicală, nu cunoaştem însă decît motetul Si bona Suscepimus datorit ultimului — şi care la finele veacului XVI circula în manuscris în întreaga Transilvanie.

Într-un codice manuscris — cu ultima datare 1596 — emanat de la Apoldul-Mare se află motete şi alte compoziţii datorite atît unor compozitori europeni pe atunci bine cunoscuţi, cît şi lucrările unor muzicieni localnici — probabil organişti. Astfel circulau lucrări de Orlando di Lassus, Clemens Non Papa, Jacobus Waet, Jacob Regnart, Palestrina, alături de cele ale lui Jacob Jung Claudiopolitanus (din Cluj), Ioan din Bahnea (Bachij), George din Tilişca (Teleschinus), Mihail din Busd, Ostermayer, Gregorius Girardi. Este vorba deci de o întrepătrundere a muzicii apusene cu cea compusă în acelaşi timp la noi în ţară — de muzicieni autohtoni. Acest fenomen care poate fi dovedit atît de clar şi bogat în amănunte, începuse de mult, dar din cea de-a doua parte a veacului XVI — capătă consistenţă şi persistenţă.

Pentru că s-a ajuns aici, este cazul unei scurte analize asupra onomasticei. În feudalismul transilvan, numele din documente, mai ales pentru sec. XIV—XVII apar latinizate. O primă latinizare se aplică numelui real, Schulerus, Honterus etc. apoi asupra celui determinat de profesie ca Sartorius din Schneider şi în cele din urmă cu determinarea localităţii alături de patronimic — exemplu: Antonius Junk-Claudiopolitanus — din Cluj. Dar alături de aceştia mai apar Georgius Teleschinus, Joannis Busdens, sau Joannis de Bachij, din Gheorghe din Tilişca, Ioan din Busd, Ioan din Bahnea. Determinarea localităţii în loc de nume, apare mai ales în onomastica satelor sau oraşelor cu predominenţă de locuitori romîni. Este posibil ca aceştia să fi fost romîni.

De altfel muzica şi dansul romînesc erau cunoscute şi apreciate ca atare. Umanistul german Martin Opitz, care a trăit cîţiva ani în Alba Iulia scria în 1622 în poemul său intitulat „Zlatna“:

Păstrat cu credinţă e-al vostru-îmbrăcămînt
Şi jocul chiar e martor c-aveţi tulpină veche
Un joc care-n frumuseţe abia-şi află pereche
Acum se face-o horă, acuma se desparte
Acum păşesc cu toţii de mînă prinşi, spre-o parte
Acum spre ceialaltă; se-nchină, face ocol...

Nu se poate pune la îndoială afirmaţia lui Opitz — care scria despre cele văzute de el în...

Dacia seculară,
A Romei cea mai scumpă şi mai frumoasă ţară.

G. Ostermayer, ca şi concetăţeanul său Valentin Greff Bakfark, pleacă din oraşul natal, la Heilbron, unde a fost angajat ca organist cu un salariu de 30 guldeni pe an. El a murit în acelaşi oraş la 3 iulie 1571.

Din nefericire din opera sa este cunoscută doar ştima de tenor din cele 5 voci — pentru care a scris motetul „Si bona suscepimus“. Din cauza aceasta o analiză reală ar părea hazardată.

Dezvoltarea tiparului a dus la apariţia multor lucrări dintre care şi unele cu caracter muzical — fără ca prin aceasta să se oprească sau să se micşoreze circulaţia manuscriselor. Astfel sînt scoase din teascurile tiparniţelor locale lucrările lui Gabriel Reilich, un remarcabil muzician din Sibiu, descrierea orgii celei noi de la Sibiu şi, la Năsăud, în traducerea lui Szenci Molnar Albert, psaltirea lui Clement Marot şi Théodore de Beze. Se relevă apoi manuscrisele cu tabulaturile lui Daniel Croner braşoveanul, cum îl plăcea să-şi spună, Balthazar Marschalk, Iacob Fronius din Motiş şi Carl Theodor Siffer din Homorod.

La 1607 se traduce în limba maghiară Psaltirea hughenotă a lui Clement Marot şi Th. de Bèze, volumul fiind tipărit de către Szencsi Molnar Albert la Năsăud. Psalmii se cîntau pe diverse melodii populare, care circulau în Franţa la finele veacului XVI. Codicele Todorescu, comunicat de istoriograful literar şi filologul N. Drăganu, reprezintă o tipăritură romînească din jurul anului 1570, care deşi fragmentară, numai 16 file — constituie proba existenţei unei traduceri anterioare a aceleiaşi cărţi.

Romanistul Carlo Tagliavini discutînd psaltirea lui Clement Marot şi Théodore de Beze consideră că ea a influenţat cultura romînească. Este greu de presupus, căci partea muzicală nu a fost reluată

iar textul psaltirii se tradusese încă înainte de pătrunderea calvinismului și luteranismului în țara noastră.

În secolul XVII s-au mai făcut destule traduceri în limba romînă a psaltirii, cea anonimă, cunoscută sub numele de Codicele Alexici, traducerea lui Ioan Viski etc. De cîntat însă s-au cîntat psalmii traduși de Dosoftei, Mitropolitul Moldovei.

Cîntecele pe care se cîntau versurile psaltirii lui Dosoftei, de la finele veacului XVII au rămas însă și au fost, pare-se cunoscute și peste hotare. În culegerea sa „Versuri sau cîntece de stea", Anton Pann reproduce psalmii 46, 48, 94 și 96 din traducerea mitropolitului ieșean — și le atribuie și melodiile pe care circulau. Mai este cert că la Kiev s-a preluat și tradus Psaltirea în versuri a lui Dosoftei — păstrîndu-i-se și partea muzicală.

Lucrările muzicale ale lui Gabriel Reilich sînt scrise în genere pentru voce (acompaniată de orgă sau clavicembal) cu bas continuu. Tipăriturile sale, au fost realizate între 1673—1677. În ultimul an al vieții sale 1678 — mai realizează un volum de cîntece care nu a văzut însă lumina tiparului.

Contemporanul său Carl Michael Siffer din Homorod a făcut un pas înainte. În singura piesă pe care o cunoaștem deocamdată, datată octombrie 1679, o Arie, se remarcă o încercare de polifonie pe patru voci, ceea ce presupune o relativă dezvoltare a culturii muzicale transilvănene. Aria este alcătuită din două secvențe distribuite relativ simetric — prima de patru măsuri, a doua de cinci, prelungită de formula concluzivă.

Prima secvență scrisă pentru discant și bas este în opoziție cu partea secundă care începe cu tutti, ca în măsurile 7 și 8 ale întregului să fie eliminat altistul, deci un trio, discant, tenor și bas, ca să revină tutti în cadența finală.

Elementul mai important al acestei compoziții de mică întindere vădește tendințe de cristalizare a conceptului tonal, basul ostinat fiind eliminat. Trebuie să ținem seama că anul compoziției este 1679, deci înaintea lui J. S. Bach. Se poate afirma că Siffer poseda o bună cunoaștere a tehnicii componistice și finețe în conducerea vocilor.

Piesa apare tocmai în momentul întrepătrunderii între conceptul polifonic și cel armonic. Este o compoziție originală, laică, în stilul apropiat de cel al lui Schütz, reflectînd în general un început al barocului.

Veacul XVIII aduce cu el mari frămîntări și prefaceri politico-sociale care s-au reflectat și în viața culturală. Chiar din primii ani ai secolului, ca urmare a luptei curuților împotriva Habsburgilor, apare un fenomen deosebit în cîntecul popular. Este vorba de cîntecul de luptă bilingv-romîno-maghiar, versurile romîne și ungurești succedîndu-se ritmic. Apariția acestui fel de cîntec dovedește cu prisosință comuniunea de idei și în fapt înfrățirea populației nevoiașe romînă și maghiară.

Cultura în general, literatura și muzica în special, au suferit o puternică înrîurire a prefacerilor sociale care prevesteau destrămarea feudalismului, sprijinind la rîndul lor realizarea țelurilor progresiste ale vremii.

Acestea sînt condițiile istorice care fac posibilă apariția și dezvoltarea acelui „cantus dictum", mai precis cunoscut sub denumirea de „dicta" — cîntecul țărănesc din Țara Bîrsei. Este vorba de o formă populară de cîntare — de mică întindere, ce se apropie într-o anumită măsură de forma cantatelor vechi.

Andreas Teutsch (1669—1730) născut la Sighișoara, jurist, teolog și chirurg cunoscut în timpul său, este considerat drept promotorul acestui nou gen de muzică. Dicta, deși se cînta în biserică, ca înlocuitoare a motetului, este absolut laică. Astfel a și fost concepută — și din acest motiv a și căpătat în Țara Bîrsei și în Țara Oltului o mare popularitate.

Creatorul propriu zis al Dictei este însă Ioan Sartorius (1680—1756) sau Sartori — care a pus pe muzică textele raționaliste ale lui Teutsch. Sartorius a fost vreme îndelungată cantor la Sibiu — și în această calitate a început să compună încă din 1706. Dicta este de două feluri — De tempore și De sanctis.

Primele se cîntau sîmbăta și duminica, iar celelalte în zile de hram ale unor sfinți. Prima oară ea a fost interpretată în 1746, fiind cunoscută sub numele de Dicta musicalia Sartorii, sau „Cele puse acum pe muzică de către I. Sartorius".

I. Sartorius abordează în compozițiile sale, printre primii, succesiunea sonată — arie. Lucrările sale în mare majoritate a cazurilor, cantate de cameră, s-au impus prin eliminarea treptată a conceptului contrapunctic și substituirea lui cu tehnica basului cifrat — care însoțește de regulă o voce solistă sau o mică formație vocală, pînă la cvartet. Componența ansamblului este clasică, de obicei două viori cu bas continuu reprezentat de orgă sau clavecin, care-și asumă și funcțiile armonice, linia basului fiind apoi dublată de viola da gamba sau braci, fagot, flauți sau clarinet.

Acest cadru stabilit de Sartorius rămîne specific și pentru compozițiile continuatorilor săi. Apariția și dezvoltarea cantatei de cameră în țara noastră la începutul veacului XVIII este un fenomen similar cu cel petrecut în alte țări. Trebuie să ținem seama că în Italia, cantata de cameră apăruse doar cu cîteva decenii mai înainte.

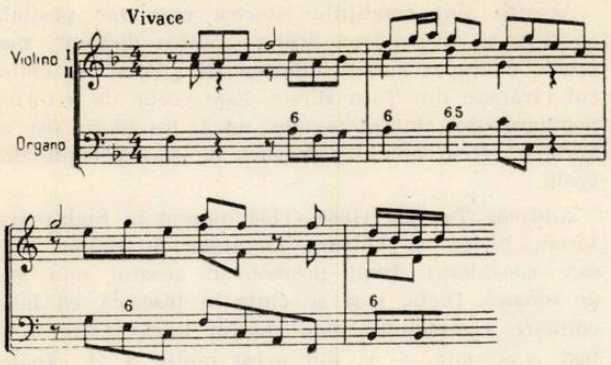
Motetul de Ioan Sartorius a fost creat în anul 1708. Prin conducerea melodioasă a vocilor, evitarea asperităților, se încadrează în stilul epocii.

Basul continuu denotă o foarte bună tehnică. În Arie găsim un dialog vioi între cantus și cele două viori, denotînd un concept de cameră foarte dezvoltat pentru momentul dat. În esență este un stil baroc care tinde spre o luminare a întregii texturi muzicale. Conceptul tonal este perfect instituit, inflexiunile modale fiind eliminate.

Introducerea, sonata, se cîntă o singură dată, aria repetîndu-se la fiece strofă.

MOTET

Ioan Sartorius



Cei mai importanţi continuatori ai lui I. Sartorius — sînt, în primul rînd Johann Sartorius, fiul său, apoi Johannes Knall, Martin Fay, Martin Schuster şi Martin Polder. Johannes Knall, organist la Sibiu şi Sebeş, trece mai departe la ciclul în trei părţi. Lucrarea sa pe care o citäm este formată dintr-un largo, un andante şi în final un choral scurt, cu funcţie de încheiere.

El este influenţat de maestrul său Petrus Schimert. Acesta, ca şi Michael Stolmann tot transilvănean conform documentelor existente, a fost elev al lui Johann Sebastian Bach. Pornind de la Knall — influenţa lui Bach se face resimţită cu putere — ori această influenţă apăruse nu numai prin prezenţa elevilor săi în Transilvania ci şi prin faptul că lucrări de ale sale circulau în copii manuscrise încă din 1730.

Lucrările lui Knall reprezintă un incontestabil pas înainte — faţă de predecesori, şi chiar faţă de unii dintre contemporanii săi.

Dintre lucrările lui Petrus Schimert se cunoaşte cu precizie doar un motet. În cele ce urmează avem de-a face cu o compoziţie cu mult mai amplă, atribuită lui, un oratoriu scris pentru cvartet de coarde, doi flauţi şi cvartet vocal, cu bas continuu reprezentat prin clavicembal. Influenţa marelui maestru J. S. Bach se manifestă cu putere de la bun început, atît în introducerea instrumentală, cît şi în aria de alto care îi urmează.

În acelaşi timp, la Bucureşti, la începutul veacului XVIII răsună cîntările lui Grigore Bunea, alături de cele ale celor doi Lambadarie şi Petru Berechet — cîntări ajunse pînă la Constantinopol.

Pe de altă parte muzica şi dansul romînesc sînt cunoscute peste hotare nu numai prin intermediul călătorilor — care le descriu admirativ — ci la modul cel mai concret. Astfel istoricul grec Phillippide pomeneşte de lăutarii romîni de la Constantinopol, documente şi istoriografi de Moldavskaia Pesnia şi Raspevi Niamţki şi Putnevski adică provenite de la Mănăstirea Neamţ şi Putna — cunoscute de la Kiev pînă la Arhanghelsk, muzicologul Emil Haraszti scrie de asemenea despre baletul Transilvania care s-a dansat la curtea regelui Ludovic XIV al Franţei, creaţie a celebrului Balon, balerin al Academiei regale de muzică de la Paris.

Mai trebuie subliniată prezenţa unor joculatori valahi în Polonia şi Germania, a unor lăutari în diverse oraşe din imperiul otoman, apoi venirea în ţara noastră a unor interpreţi străini, a unor mari compozitori ca Michael Haydn şi Ditter von Dittersdorff, plecarea la studii peste hotare a unor tineri din ţara noastră. Toate acestea au dus la cunoaşterea şi aprecierea vieţii şi artei muzicale romîneşti încă din timpul feudalismului.

BIBLIOGRAFIE

1. Arhiva Biserica Neagră, Braşov. Doc. pergament nr. 2075.
2. Arhivele Statului, Sibiu, mss. 1596. Dulap J. J. 36, nr. 69.
3. Bărbulescu I. Curente literare la romîni în perioada slavismului cultural, Bucureşti 1928.
4. Cartojan N. Cărţile populare în literatura romînească, vol. I—II, Bucureşti 1929.
5. Ciobanu G. Anton Pann. Cîntece de lume ESPLA 1955.
6. Comşa M. Contribuţii la cunoaşterea culturii străromîne în lumina săpăturilor de la Bucov. SCIV X 1959 p. 81—99.
7. Cussemaker, E. de, Scriptorum de musica medii Aevii Vol. I Hildesheim 1963.
8. Din istoria Transilvaniei vol. I, Ed. II. Ed. Acad. R.P.R.
9. Dion Cassius Historiae Romanae que supersunt. Vol. I—IV, Lipsiae 1829.
10. Documente privind istoria Romîniei, A. Moldova vol. I. veacul XIV, Ed. Acad. R.P.R. 1951.
11. Drăganu, Dr. N. Două manuscrise vechi. Codicele Todorescu şi Codicele Marţian, Bucureşti 1911.
12. Idem — Romînii în veacurile IX—XIV pe baza toponimiei şi onomasticei. Bucureşti 1933.
13. Fontes Rerum Austriacarum. Zweite Abteilung Wien. Vol. XV.
14. Hored K. Contribuţii la Istoria Transilvaniei în secolul IV—XIII, Bucureşti 1958.
15. Kalusniaski, Prof. E. Beiträge zur älteren geheimschrift der Slaven. Wien 1883.
16. Krauss G. Tractatus Rerum Tam Bellicarum... Cluj 1830—40.
17. Olteanu P. Numiri slave în Transilvania de Nord, Buc. 1957.
18. Opitz M. Zlatna, Traducere liberă de G. Coşbuc, Alba Iulia 1946.
19. Pann A. Versuri sau cîntece de stea, Bucureşti 1852.
20. Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt in Sieben bürgen. Vol I Braşov 1886.
21. Sartorius I. Andacht, in die Musik übersetzt von... Hermannstadt 1768.
22. Siebenbürger Bote 1792.
23. Senczi Molnar Albert, Szent David Kiralynak szaz ötven 'Soltari. Irta Nassovia 1607.
24. Smochină N. şi Smochină N. N. Unul din cele mai vechi manuscrise slave, scrise de un romîn, Bucureşti 1961.
25. Tagliavini C. Influence du Psautier hugenot de Clément Marot et Th. de Bèze dans la littérature roumaine ancienne, Roma 1952.
26. Tempea Radu în — Stinghe S. Istoria besearicei Şcheilor Braşovului (Manuscris de Radu Tempé) Braşov 1899.
27. Vătăşanu V. Istoria artei feudale în Ţările Romîne, vol. I, Bucureşti 1959.
28. Villehardouin G. de Chronique de la prise de Constantinople par les Francs, A Paris 1828.
29. Vondrak Dr. W. Kirchenslavische Chrestomathie, Göttingen 1910.
30. Wellez E. A history of Bizantine Music and Hymnography Oxford 1961.
31. Xenopol A. D. Istoria Romînilor din Dacia Traiană vol. IV—V, Buc. f.a.

VIOREL COSMA

Documente şi lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea

Una din personalităţile muzicale marcante din istoria culturii muzicale romîneşti de la sfîrşitul sec. XVII şi începutul sec. XVIII rămîne fără îndoială, marele cărturar Dimitrie Cantemir. Om de vastă şi multilaterală pregătire profesională, fostul domnitor al Moldovei, a făcut din muzică mai mult decît o simplă pasiune. Lexicoanele din sec. XVIII şi prima jumătate a veacului XIX ni-l prezintă ca un remarcabil teoretician muzical, profesor, compozitor, etnograf şi instrumentist-virtuoz la *ney* (caval din trestie cu 7 orificii) şi *tambur* (mandolină cu gîtul lung şi 8 coarde).

În ciuda multilateralităţii sale, figura lui Dimitrie Cantemir nu şi-a ocupat pînă azi locul meritat în istoriografia noastră artistică, cu toate că Teodor Burada a semnalat (în urmă cu aproape o jumătate de veac) importanţa acestui muzician pentru cultura feudală romînească.

În ultima vreme D. Cantemir este privit ca „muzicolog turc" sau „unul din cei mai mari compozitori ai muzicii clasice turceşti", iar alţii afirmă: „Cantemir *ne aparţine* (turcilor) tot atît cît şi dv."! [1]).

Aprofundarea moştenirii creatoare ce ne-a lăsat-o Dimitrie Cantemir merită o atenţie şi un studiu mai aprofundat în viitor [2]). Este fundamental greşită părerea acelora care apreciază creaţia orientală şi activitatea muzicală teoretică şi pedagogică a cărturarului nostru ca fiind ruptă de fenomenul artistic romînesc. Fr. Sulzer a publicat la sfîrşitul sec. XVIII în vestita-i *„Tabulă"* de melodii „populare", una din melodiile autorului *Descrierii Moldavei,* foarte răspîndită la noi (*Aria dervişilor*). Cronicarul Ion Neculce l-a ascultat în *Moldova* pe instrumentistul Cantemir care „aşa ştia zice de bine în tambur, cît nici un ţărigrădean nu putea zice bine ca dînsul". Iar pentru a întări mărturiile despre prezenţa lui Cantemir în peisajul muzical al patriei sale să-l citäm şi pe cronicarul Nicolae Costin: „Ştiind bine în tamburä, îl chemau agii la ospeţe pentru zicături". Focloristul Gheorghe Ciobanu a dovedit într-un studiu aprofundat prezenţa cîntecelor lui Cantemir în Ţara Romînească vreme de peste 150 de ani [3]).

Este prematur şi dificil de precizat ce repertoriu oriental şi cîte din compoziţiile sale au fost popularizate pe meleagurile natale *chiar de către autorul lor.* Dar şi mai greu putem accepta ipoteza susţinută de unii că melodiile lui Dimitrie Cantemir au pătruns la noi numai prin intermediul lăutarilor din Constantinopol aduşi de fanarioţi: răspîndirea accentuată a unora din creaţiile sale *încă din sec. XVIII,* atestă posibilitatea preluării *directe* de către lăutarii noştri a acestui fond de cîntece.

În lumina considerentelor de mai sus ne-am străduit să aprofundăm activitatea muzicală a marelui cărturar moldovean. Cercetarea documentelor turceşti şi a revistelor din Istambul (a căror traducere în limba romînă a fost realizată de maestra de balet Eugenia Popescu-Judeţ) ne-a îmbogăţit simţitor imaginea muzicianului nostru aşa cum ne-o lăsase Teodor Burada. De o largă solicitudine ne-am bucurat din partea unor cercetători turci ca Bedîi Halil Yönetken, Cagatay Ulucay şi Laika Karabey care ne-au furnizat informaţii, reviste, lexicoane şi documente în facsimil.

În decursul a două cercetări în arhivele şi bibliotecile din Polonia (1962—1964) am căutat să îmbogăţim datele biografice şi să precizăm locul lui D. Cantemir în peisajul culturii europene, aşa cum îl reflectă lucrările lexicografice din sec. XVIII şi XIX. Bibliotecile din Krakovia şi Torun — cu o tradiţie de peste 300 de ani — dispun de un preţios fond de vechi lucrări enciclopedice, unele avîndu-l inclus şi pe muzicianul nostru. Ne vom opri asupra cîtorva mai semnificative.

În anul 1790, Ernst Ludwig Gerber a publicat la Leipzig un *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler* în două volume [4]) arătînd că Dimitrie Cantemir „în 1691 a introdus notele muzicale la turcii din Constantinopol, a făcut o colecţie de cîntece turceşti şi este autorul unui comentariu explicativ la muzica turcească". Autorul face însă o trimitere la *Magazinul artistic* publicat anterior de Reichardt specificînd faptul că tratatul de muzică turcească „s-ar fi pierdut pe mare", iar „în ziua de azi nici un turc n-are habar de note". Datele lui Gerber sînt extrem de preţioase, în ciuda conciziunii lor [5]).

Acelaşi text — cu mici modificări — va fi preluat în *Dictionnaire historique des musiciens* de Al. Choron şi F. Fayolle, publicat la Paris în 1817. Lucrarea s-a bucurat de o largă circulaţie în muzicologia franceză din secolul trecut, muzicianul romîn ocupîndu-şi un loc de seamă în problemele de teorie şi notaţie muzicală, în domeniul artei orientale.

În 1863, polonezul S. Orgelbranda a tipărit la Varşovia o amplă lucrare intitulată *Encyklopedyja Powszechna* ce va apărea într-o nouă ediţie şi în 1874. În ambele ediţii, autorul înserează articole ample despre Dimitrie şi Antioch Cantemir, insistînd asupra prezenţei muzicianului la Krakowia (fapt puţin cunoscut şi cercetat pînă azi).

În aceleaşi biblioteci poloneze, numele lui Dimitrie Cantemir l-am aflat în *Biographie universelle des musiciens* de F. J. Fétis (1837), în *Slovnik Naućný* editat în limba cehă la Praga (1892), în *Enţiklopedieski Slovar* tipărit în limba rusă la Petersburg (1895) şi altele.

Majoritatea lucrărilor mai sus citate, nu au format obiectul cercetărilor muzicologilor noştri, fapt care ne îndeamnă să-l realizăm într-un viitor apropiat. To-

tuşi, numai simpla semnalare a surselor reflectă preţuirea de care s-a bucurat muzicianul romîn în cultura europeană din sec. XVIII şi XIX.

De o valoare superioară ne apar însă rezultatele întreprinse asupra izvoarelor turceşti. Faţă de cunoştinţele muzicologiei noastre pînă azi (rezultat al publicaţiilor lui T. T. Burada, M. Gr. Poslușnicu, G. Breazul şi Gh. Ciobanu) trebuie să mai adăugăm :

1. — Completarea catalogului creaţiei lui Dimitrie Cantemir cu noi lucrări, opera sa însumînd în prezent : 21 peşrevuri, 7 saz semaisi, 1 beste, 2 aksak semai (deci, un total de 31 piese, faţă de 17 cîte a cunoscut Burada) [6]).

2. — Identificarea manuscrisului original al lucrării teoretice *Cartea despre ştiinţa muzicii după (cu) sistemul literelor,* socotită de mulţi ca „pierdută pe mare".

Ne vom opri o clipă asupra ultimului document. Lucrarea provine din biblioteca personală a cercetătorului turc H. S. Arel. Exemplarul a fost semnalat în *Musiki mekmuasî* (Revista muzicală) în anul 1952, dar pînă azi a rămas nestudiat.

Manuscrisul conţine o *introducere teoretică* asupra sistemului său de notaţie şi o *colecţie de 365 piese muzicale* culese şi transcrise de Dimitrie Cantemir. Din facsimilul ce ne-a fost transmis de la Istambul (manuscrisul integral nu l-am obţinut încă spre cercetare) rezultă clar că Teodor Burada *nu a cunoscut* acest exemplar.

Două sînt argumentele ce ne conduc spre această concluzie :

1) Titlul exemplarului recent descoperit este : *Kitab-î ilm el musiki alâ vedjhi el hurufat* (Cartea despre ştiinţa muzicii după sistemul literelor), iar cel studiat şi publicat de Teodor Burada diferă : *Tarifu ilmik musiki alâ veţki mahsus* (Explicaţii a ştiinţei muzicii într-un chip deosebit).

2) În revista *Musiki mecmuasî* din 1951, cercetătorul Avni Aktuc semnează articolul intitulat *Biblioteca decedatului Rauf Yekta,* muzicologul cu care a colaborat cercetătorul moldovean. Aci semnalează prezenţa exemplarului lui Cantemir publicat de Burada [7]). Deci, nu sînt dubii că la Istambul există *două* manuscrise ale aceleiaşi lucrări.

Din descrierea lui Teodor Burada în *Analele Academiei Romîne* [8]) rezultă că Rauf Yekta poseda mai *multe* lucrări teoretice muzicale, legate *laolaltă* cu cartea lui Cantemir. Se indică numele unui autor diferit (Keveçeri) semnat pe diverse pagini. Este greu de acceptat ca un exemplar „autograf" atît de preţios să fi fost sacrificat alături de alte manuscrise lipsite de aceeaşi valoare.

O serie de alte indicaţii pledează pentru identificarea originalului cu exemplarul din biblioteca lui Sadettîn Arel (aşa cum rezultă din facsimilul primei pagini ce ne-a fost transmis). În anul 1951 cercetătorul turc a publicat în revista *Musiki mecmuasî* un studiu *Despre o culegere muzicală...* descoperită la *British Museum* [9]), unde făcea comparaţii cu originalul lui Dimitrie Cantemir aflat în colecţia personală. Un argument în plus asupra autenticităţii manuscrisului poate constitui şi faptul că autorul *Cărţii despre ştiinţa muzicii...* nu cunoştea perfect limba turcă, era deci un *„străin"* (altfel nu se explică transcrierea cuvîntului *„văzut"* după fonetica tătărească în loc de turcească !). Problemele se vor elucida definitiv odată cu obţinerea întregului microfilm al manuscrisului şi după analiza unui grafolog expert.

În primul capitol al lucrării, Dimitrie Cantemir se ocupă de *„denumirea tonurilor"*, precum şi de *„semnul tonului şi litera"*. Aceste subtitluri apar pe marginea textului. Poate că n-ar fi lipsită de interes observaţia autorului chiar din al doilea paragraf, ţinînd seama de instrumentul mînuit de Cantemir cu virtuozitate : „Se spune că cel mai complet şi desăvîrşit dintre toate instrumentele pe care le cunoaştem sau le-am văzut este tamburul, astfel că (acest instrument) reproduce cu precizie şi fără defect cîntecul şi vocea care se degajă din respiraţia omului".

Cantemir enumără apoi cele 30 de *denumiri* ale sunetelor, continuînd cu indicarea semnelor inventate de el. Aci intervin însă trei semne noi *(uzzîl, hizar* şi *tiz uzzîl),* deci totalul semnelor grafice ajunge la 33.

Sistemul său se inspiră de la tradiţionala notaţie cu „ebdjed", folosită în vechime de turci, apelînd la 18 litere singulare arabe şi la 15 semne compuse din 2—3 litere. Durata sunetelor o indică prin cifrele 1, 2, 3, 4 şi 8 scrise *dedesubtul* literelor. Cantemir a fixat denumirea sunetelor respectînd ordinea alfabetică a literelor (yegîh, aşiran etc.). În ciuda imperfecţiunilor, sistemul său de notaţie muzicală a rezistat pînă în 1822 cînd Baba Hamparsum a introdus neumele armeneşti, o formă de tranziţie. Portativul modern este adoptat de turci în pragul veacului nostru.

În manuscrisul 148, intitulat *Viaţa lui Constantin Cantemir* (păstrat în Biblioteca Academiei de ştiinţe din Leningrad) există la sfîrşitul documentului un portativ cu *explicarea* sunetelor, *denumirea* şi *locul* lor pe sistemul linear aşa cum le-a inventat Dimitrie Cantemir. Exemplarul pare a fi o copie a lui Bayer din a doua jumătate a sec. XVIII.

Aci se opreşte facsimilul *Cărţii despre ştiinţa muzicii...* a lui Dimitrie Cantemir.

★

În anul 1957, am aflat de la cercetătorii slovaci de existenţa unui manuscris cu melodii instrumentale maghiare, slovace, poloneze, ruseşti şi româneşti. Prin intermediul bibliotecii din oraşul Mártin am obţinut microfilmul întregii colecţii.

Datată chiar pe prima pagină (1730), culegerea a fost intitulată *Hungarici saltus a Dionysio.* Deci, este vorba de melodii de dansuri maghiare în cinstea zeului vinului, Dionysos. Titlul nu reflectă totuşi conţinutul exact al manuscrisului întrucît culegerea cuprinde de fapt *cîntece* şi *dansuri* de petrecere, a mai *multor popoare* din bazinul Europei centrale.

Documentul s-a aflat iniţial după toate probabilităţile în posesia familiei Zay din Ugróc, fapt pe care îl deducem nu atît din titulatura lui, cît mai degrabă din însemnările numeroase în limba maghiară (dansurile româneşti, de pildă, sînt denumite *„Olach"*). Mai tîrziu a trecut în posesiunea unui proprietar slovac. Ne întemeiem această afirmaţie pe faptul că scrisul aparţine mai *multor* persoane,

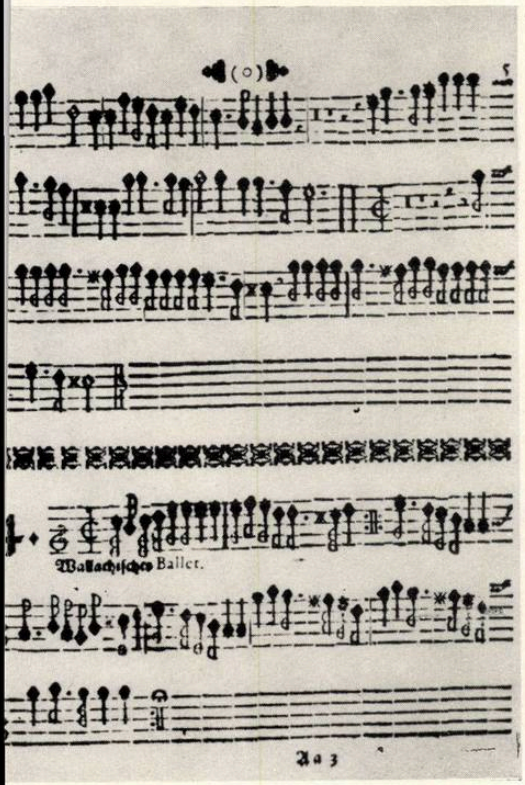
Speer, Daniel

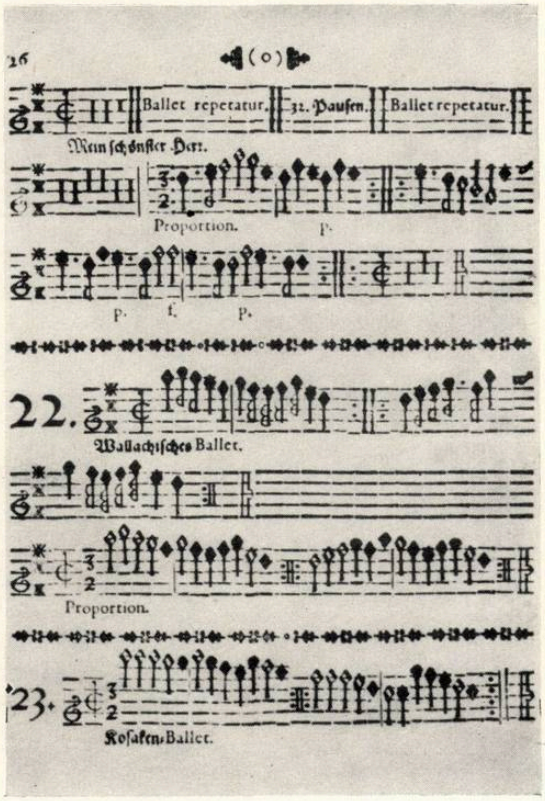
Musicalisch-
Türckischer
Eulen-Spiegel/
Das ist:
Seltzame Possen von einem sehr gescheiden Türckisch-Käyserlichen Hof- und Feld-Narren / welcher nachgehends gar MUFFTI worden;
Auß
Dem Welt-bekandten
Ungarischen Kriegs-Roman
extrahiret / und mit Ungarisch-Griechisch-Moscowitisch-Wallachisch-Kosakisch-Rusnakisch- und Pohlnisch-lustigen Balleten / mit ihren Proportionibus, auch andern nutzlichen blasend- und geigenden Sonnaten / illustrirt/
Und
Mit einer Tenor-Sing-Stimm / 2. Violinen / auch 2. Violen / so ad placitum, samt doppeltem General-Bass, auf Anspruch einiger werthesten Freunden / componiret / und in Druck herauß gelassen /
Von
dem bekandten
Dacianischen SIMPLICISSIMO in Güntz.
Daselbst gedruckt im Jahr 1688.

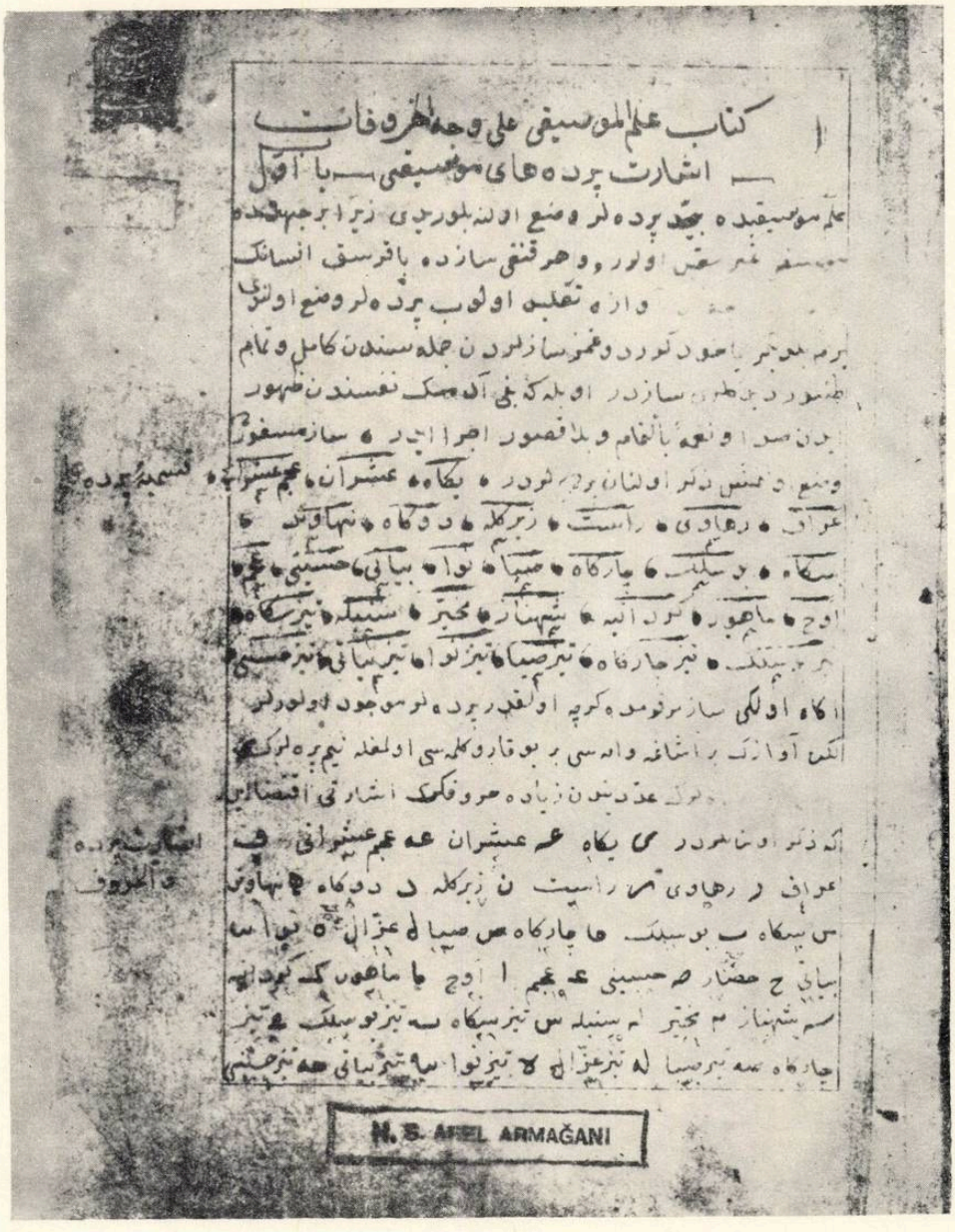
3. Pagina de titlu a colecţiei *Musicalisch Türckischer Eulenspiegel* de Daniel Speer tipărită în 1688, unde s-au publicat două „balete valahe".

4—5. Ştimele de vioară-primă ale „baletelor valahe" nr. 4 şi nr. 22 din colecţia lui Daniel Speer.

↓

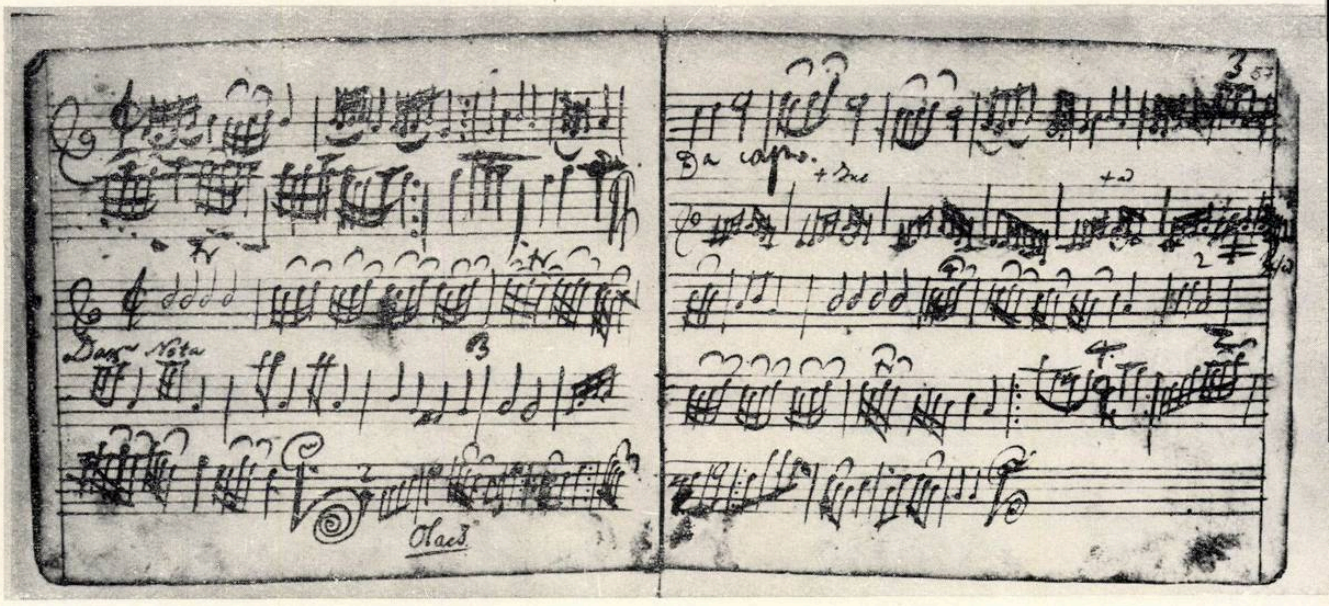






1. Prima pagină a manuscrisului lui Dimitrie Cantemir intitulat *Kitab-i ilm el musiki ala vedjhi el hurufat* din biblioteca lui Sadetin Arel din Istambul.

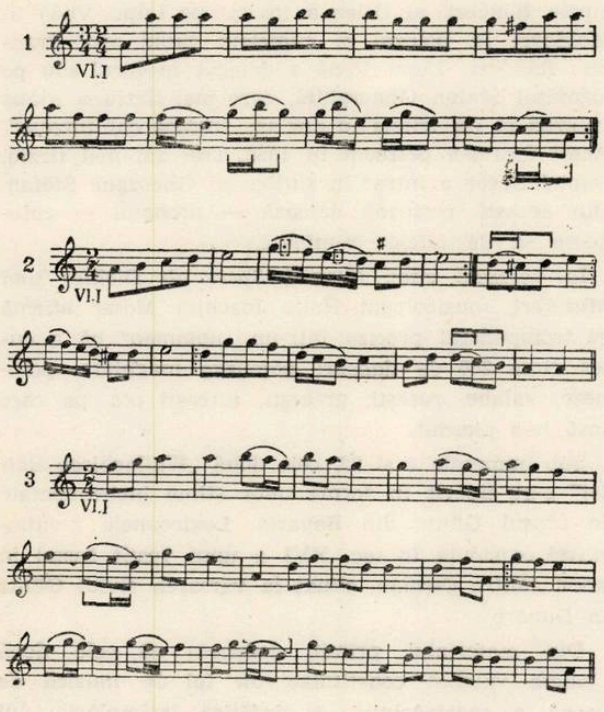
2. Dans valah *(Olach)* din manuscrisul de cintece din 1730, intitulat *Hungarici saltus a Dionysio.*



că manuscrisul posedă o însemnare *„Cassoviensis"* (Kosice), iar la sfîrşit există două pagini de text în limba slovacă veche.

Scris pe portativ cu 5 linii, documentul *Hungarici saltus a Dionysio* pare a fi ştima completă de vioară-primă. Ne îndeamnă la această presupunere nu atît cheia de *sol* în care sînt notate toate melodiile, cît mai ales faptul că registrul melodiilor este foarte înalt şi factura lor pur instrumentală. De asemenea nu întîlnim în toată culegerea nici o indicaţie de *bas cifrat*, de acompaniament. Ceva mai mult : la pag. 36 b — 37 a se află menţiunile *„Aria Violino I, Violine 2, Aria, Pargamáska"*. Deci, culegerea se execută la mai multe instrumente.

Colecţia cuprinde cîntece de pahar şi dansuri populare maghiare, cîntece ostăşeşti *(Hungarici Catonai)* şi curuţeşti *(Kurucz Nota)*, dansuri de curte *(Menuet, Bergamasca, Anglicus, Complement-Tántz)*, piese de salon, preambuluri, dansuri populare ucrainiene *(Kosak)*, dansuri populare ruseşti *(Orosz-tancz)*, dansuri poloneze *(Pulcher Polonicus)*, marşuri *(Marsch)*, sonata, dansuri ţigăneşti *(Czigany)*, un *„Ballet Doctoris Fausti ad Mensam"*, arii de petrecere *(Aria ad mensam)*, precum şi următoarele *trei dansuri populare romîneşti (Olach) :*



Dansurile populare romîneşti figurează în partea finală a manuscrisului (p. 55 b — 56 a, p. 56 b — 57 a şi p. 67 b — 68 a). Pe pagina unde se află notat al treilea dans romînesc întîlnim un joc slovac cu menţiunea *„Cassoviensies"* (din regiunea Kosice-Kassa).

Melodiile noastre se pare că aparţin repertoriului din Transilvania. Exemplarul fiind lipsit de ştersăturile inerente notaţiei pe teren credem că s-a realizat la curte, fie printr-o culegere de la lăutari, fie prin strîngerea melodiilor deja adunate într-un unic exemplar. Ca factură dansurile seamănă cu cele din Codicele Căianu *(Codex Cajoni)*. Aceeaşi simplitate melodică, aceeaşi scurtă respiraţie a frazei muzicale, aceeaşi construcţie ritmică.

Asemănările apar uneori izbitoare. De pildă, dansul nr. 2 din culegerea *Hungarici saltus a Dionysio* vădeşte similitudini melodice cu *Cantio jucunda de nuptiis Canae Gallileae* notată de Ion Căianul (exceptînd bineînţeles diferenţa de mod mixolidic).

Că ne aflăm în faţa unei melodii de esenţă populară-rituală (colindă) ne-o dovedeşte şi faptul că în volumul *Colinde* de G. Breazul (nr. 66, p. 97, nr. 23, p. 34 şi nr. 10, p. 21) se întîlneşte aceeaşi formulă ritmico-melodică.

Chiar şi melodia nr. 3 din *Hungarici saltus a Dionysio* poate fi apropiată cu alte colinde din aceeaşi culegere (nr. 126, p. 211, nr. 55, p. 77 şi nr. 125, p. 209).

Concluziile ce se desprind de pe urma unei sumare cercetări asupra acestui preţios document muzical sînt următoarele :

1) Melodiile populare romîneşti, deşi notate în jurul anului 1730, se pare că aparţin totuşi veacului al XVII-lea.

2) Cîntecul şi jocul nostru popular au avut o arie de răspîndire în epoca feudală dincolo de graniţele ţării, cuprinzînd tot teritoriul din centrul Europei.

3) Repertoriul popular romînesc s-a bucurat de vădită preţuire la curţile străine ale aristocraţiei feudale, a fost prelucrat şi orchestrat pentru diferite formaţii de muzică de cameră şi s-a executat deseori în aceste cercuri. Aşa se explică interferenţele şi influenţele reciproce din muzica romînească şi cea maghiară, slovacă, poloneză şi rusă.

4) Teza exprimată de folcloriştii noştri (Sabin Dragoi, Constantin Brăiloiu, Gheorghe Ciobanu, Marţian Negrea), în diferite studii publicate în ultimele trei decenii, că între ritmul colindelor şi acela al dansurilor populare romîneşti exista o vizibilă înrudire, îşi capătă o nouă confirmare.

★

În anul 1962 cercetînd arhiva muzicală a Academiei de ştiinţe din Gdansk am descoperit în vasta *Tabulatură pentru lăută* a lui Jan din Lublin o piesă intitulată *Hajducki* (Haiducească).

Dansul datează din perioada anilor 1537—1548 şi are o puternică afinitate cu melodiile de dans romîneşti notate în *Codicele Căianu* (sec. XVII), în *Tabula* lui Sulzer (sec. XVIII), în *Cîntece populare din Comitatul Bihor* de Bartók, precum şi cu binecunoscutul dans *Banul Mărăcine*.

Prezenţa acestei *Haiducești* pe meleagurile districtelor Podhale şi Krakovia din Polonia se explică prin exodul păstorilor romîni — denumiţi astăzi „gorali" — tocmai în acele îndepărtate regiuni. „Academicianul T. Dobrowolski recunoaşte originea romînească a dansurilor haiduceşti la goralii din Podhale" — notează Romeo Ghircoiaşiu care reia problema acestor jocuri păstoreşti în *Contribuţii la istoria muzicii romîneşti.*

Recent, în cadrul festivalului de muzică veche poloneză de la Bydgoszcz şi Torun, s-a cîntat la clavecin o *Suita polska* de Georg Philipp Telemann. Unul din dansurile suitei *(Hanaque)* prezintă puternice intonaţii romîneşti.

În prefața ediției critice, prof. Joseph Chominski arată că suita a fost compusă între anii 1704—1708 cînd Telemann s-a aflat la Zary din regiunea Slask. De aci a trecut în regiunea Krakoviei și Pleszew, asimilînd mult material folcloric din care a dat la iveală *Sonate Polonoise, Sonata Polonese, Ouverture Polonoise, Polonisches Konzert.*

Despre dansul *Hanaque* se precizează că a fost adus pe meleagurile poloneze din regiunea Moraviei, ceea ce explică și mai bine zona de răspîndire a melodiei populare.

Scrisă inițial pentru 2 viole și bas, *Suita polska* s-a pierdut. Transcripția pentru clavecin s-a efectuat după un manuscris pentru laută, aflat în Biblioteca Universității din Varșovia, publicîndu-se la Krakovia [10]).

Nu ar fi exclusă și o cale mai directă de pătrundere a melodiilor populare romînești la curțile poloneze. Din perioada cînd Jan din Lublin și-a scris vestita-i tabulatură pentru laută datează două prețioase însemnări în *Villicats Regnung* (Condica de cheltuieli a orașului) din Brașov asupra unui import de instrumente muzicale din Polonia, precum și aducerea unui profesor de muzică din aceeași țară. Ambele documente sînt datate *„1 ian./uarie/1544".*

Exact peste 30 de ani (1574) a trecut prin părțile noastre cunoscutul cronicar Maciej Strykowski de la care avem acele prețioase informații asupra muzicii romînești, instrumentelor noastre, repertoriului etc.

Poate că nu ar trebui să uităm că brașoveanul Valentin Greef-Backfark a trăit ani de zile la curțile poloneze, ducînd cu el un fond de piese muzicale ce i-au sunat în ureche pe meleagurile natale.

Iată deci, o nouă cale posibilă de pătrundere a repertoriului de dans romînesc pe meleagurile Poloniei medievale.

★

În anul 1955 muzicologul german Hans Joachim Moser a publicat la Hamburg lucrarea *Musik-Lexikon* în care spunea despre muzica romînească următoarele : „Cele mai vechi documente asupra folclorului muzical valah obținute prin Daniel Speer către 1660 s-au pierdut" (pag. 1076). Faptul ne-a fost confirmat apoi și prin corespondența personală cu Hans Joachim Moser, autorul unei remarcabile monografii asupra lui Daniel Speer.

Totuși, în perioada cercetărilor am reușit să obținem în țară încă o serie de documente legate de această publicație : *romanul lui Daniel Speer* asupra peregrinărilor prin țara noastră (1683) [11]), o tipăritură a unei lucrări muzicale *(Neugebackener Tafelschnitz),* o cronică săsească a lui Gheorghe Kraus (din sec. XVII, *Siebenbürgische Chronik des Schässburger Stadtschreibers)* și un manual-manuscris al lui Daniel Speer intitulat *Von der Komposition und was darbéý nötig zu observieren.*

Toate aceste izvoare au avut darul să completeze imaginea publicării în anul 1688 a două *„Wallachisch Ballet"*, pentru două viori, două viole și bas continuu. Titlul lucrării în care figurează cele două dansuri romînești are un farmec aparte prin felul în care a fost redactat : *Povestire muzicală turcească despre pățaniile lui Buhoglindă ; Cu alte cuvinte : ciudatele ghidușii ale unui foarte isteț bufon al curții imperiale otomane și măscărici al trupelor, care apoi a devenit chiar muftiu ; extras din renumitul ROMAN DE RĂZBOI MAGHIAR și cu balete vesele grecești — moscovite — valahe — cazace — ruse și poloneze, cu proportionibus, ilustrat și cu alte sonate pentru instrumente de suflat și coarde și cu o voce de tenor, două viori și două viole, ad placitum împreună cu general-bas dublu. Compus și dat la tipar grație inițiativei unor valoroși prieteni, de către cunoscutul SIMPLICISSIMO DAC în Güntz. Tot acolo tipărit în anul 1688.*

Autorul lucrării este fostul trompetist al domnitorului Moldovei, Gheorghe Ștefan (care a domnit între 1653—1658). Deși ascuns sub diferite pseudonime *(Simplicissimus, Asne de Rilpe)* totuși numele său nu a rămas necunoscut cercetătorilor timpului : Daniel Speer (1638—1707).

Muzicianul german s-a întîlnit cu viitorul său protector înainte ca acesta să ocupe tronul Moldovei. Iată ce spune cronicarul Gheorghe Kraus : „Principele Rákóczy al II-lea a invitat pe Lupu Vodă al Moldovei la botezul și cumetria fiului său, Francisc Rákóczy. Lupu Vodă a delegat în locul său pe logofătul Ștefan Gheorghiță, care mai tîrziu a ajuns voievod și i-a trimis în dar un frumos cal turcesc". Acest fapt s-a petrecut în 1650. Trei ani mai tîrziu, Daniel Speer a intrat în slujba lui Gheorghe Ștefan. Din această perioadă datează — probabil — culegerea sa de folclor romînesc.

În volumul citat *(Daniel Speer als Dichter und Musiker),* muzicologul Hans Joachim Moser afirmă că trompetistul preciza într-un „notamen" că a cules circa 200 de dansuri populare maghiare, poloneze, valahe, rusești, grecești, turcești etc. pe care însă le-a pierdut.

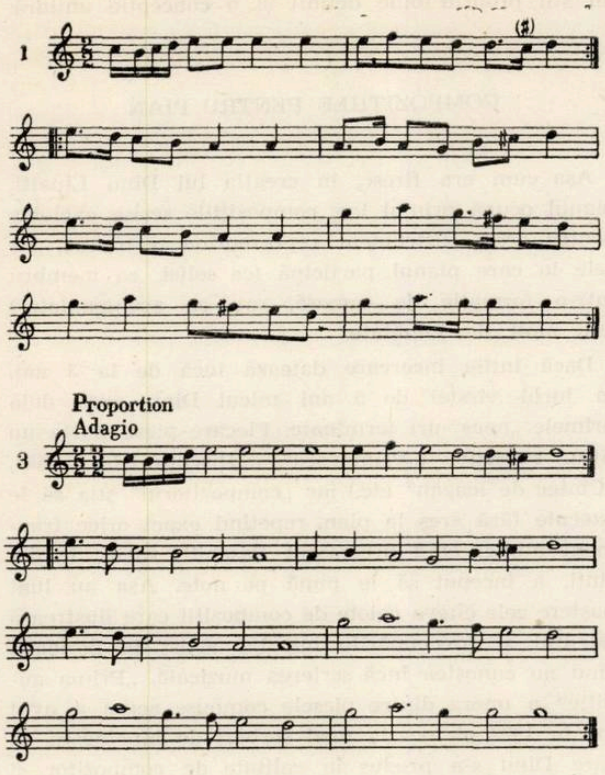
Sub numerele 4 și 22, cele două *„Wallachisch Ballet"* s-au tipărit în forma unor știme instrumentale în orașul Güntz din Bavaria. Lexicoanele menționează existența în sec. XVI a unui vestit castel în acest centru german, situat la vărsarea rîului Güntz în Dunăre.

Din materialul primit, deducem că cele două „balete valahe" constituiau un fel de muzică de scenă a spectacolului ce înfățișa întîmplările lui Simplicissimus prin părțile noastre. Există în *„baletele rusești"* și *„poloneze"* indicații de mișcare scenică, marcate prin pauze în partitură.

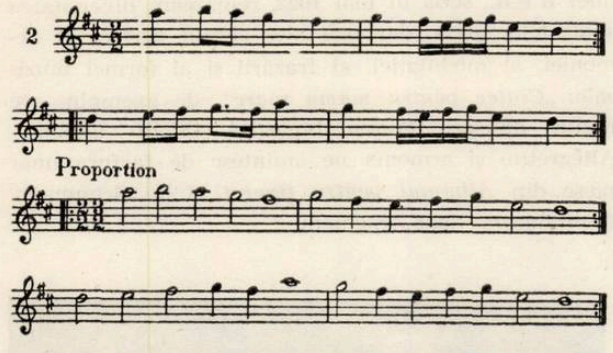
Ambele dansuri valahe sînt constituite din două mișcări : prima în mișcare vioaie, iar a doua *(proportio)* în mișcare lentă. Nu există nici o deosebire melodică între cele două mișcări.

Ca factură, piesele se apropie de materialul muzical din *Codex Cajoni.* Autorul le împrumută o haină armonică clasică. Dansul nr. 22 încearcă o mică țesătură contrapunctică între basul continuu și cele două viori.

BALET VALAH Nº 4



BALET VALAH Nº 22



Cu toate că unele concluzii ni se par premature pînă la primirea întregii partituri (care nu ar fi exclus să ne ofere noi date, poate chiar melodii romînești în materialul altor dansuri ale popoarelor vecine) totuşi socotim că documentul lui Daniel Speer prezintă o deosebită importanţă pentru muzica noastră :

1) Îmbogăţeşte cu noi melodii, materialul muzical romînesc din secolul XVII cunoscut pînă în prezent.

2) Este prima partitură de orchestră privitoare la muzica romînească cunoscută în epoca feudală.

3) Coboară cu un veac cele mai vechi tipărituri de muzică romînească (Sulzer, 1781).

4) *„Baletele valahe"* introduse de Daniel Speer în Suita sa de dansuri afirmă încă odată prezenţa muzicii romîneşti în complexul vieţii artistice a epocii.

Documentele semnalate în această sumară comunicare dovedesc necesitatea unor cercetări intense în arhivele de la noi şi din străinătate (toate documentele prezentate se află în arhive străine), arată legăturile ţării noastre cu popoarele vecine, indică aria largă de răspîndire a folclorului romînesc în epoca feudală. Tipărirea materialului descoperit, difuzarea lui în concerte pentru marele public, va pune în lumină munca de cercetare a muzicologiei romîneşti contemporane.

---

[1]) Halil Bedîi Yönetken. *Dimitrie Cantemir în istoria muzicii turce.* În : *Muzica,* Bucureşti, 12, nr. 10, octombrie 1962, p. 39. *Yîlmaz Öztuna Türk musiki Lûgati.* În : *Musiki mecmuasî* (Revista muzicală), Istambul, nr. 37, martie 1951, p. 91.

[2]) Recent, cercetătorul Adrian Fochi afirma că „nici ideile sale filozofice şi teologice, nici ingenioasele sale *născociri muzicale"* (sublinierea noastră) nu au valoare. *Revista de etnografie şi folclor,* Buc., nr. 1, ianuarie-martie 1964, p. 71—72.

[3]) Ciobanu, Gh. *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecţia lui Anton Pann.* În : *Revista de folclor,* Buc. 2, nr. 3, iulie-sept. 1957, p. 81—96.

[4]) Ernst Ludwig Gerber. *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftstellerberümter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel und Instrumentenmacher enthält.* Leipzig, 1790, Verlegts Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. Erster Theil, A-M, p. 344.

[5]) La baza articolului lexicografic se pare că a stat volumul *De la littérature des Turcs,* publicat de l'Abbé Gian Battista Toderini în 1784, unde la p. 218 afirmă : „Depuis l'an 1691 de l'ère chrétienne, le savant prince Cantemir s'appliqua à apprendre la musique turque sur les instruments, en étudiant la difficile théorie", iar în pagina următoare precizează : „Les turcs doivent à Cantemir les notes de musique qu'il appliqua le premier à des airs turcs, il en composa un petit livre trés rare".

[6]) În revista *Musiki mecmuasi,* Istambul, nr. 37, martie 1951, p. 91, se dau titlurile acestor lucrări. *Peşrevuri : Bestenigîr* (Devr-i Kebir), *Beyatî* (Cenber, „Gamfersî"), *Büzürk* (Darbeyn), *Gevest* (Sakil) *Isfahan* (Remel), *Isfahan-i Cedid, Mahûr* (Arbevn), *Muhayyer* (Muhammes), *Nihavend, Pencügîh* (Devr-i Kebur, „Hûrî"), *Pûselik* (Devr-i Revan), *Pûselik-Asiran* (Berefşan), *Rast* (Agir Düyek), gene *Past* (Berefşan), *Sazkîr, Sipihr* (Fer'), *Sultanî-Irak* (Devr-i Kebir), *Uşşak-Aşiran* (Darb-i Fetih), *Yegîh-i Acemî* (Berefşan), *Zirgüle* (Devr-i Kebir), *Uşşak. Saz semasi : Isfahan-i Cedid, Nihavend, Pencügîh, Púselik-Aşiran, Rast, Sultanî Irak, Uşşak. Beste : Nişaburek Muhammes* (Sûh-mesrebdir, zarif). *Aksak semai : Nişaburek ve Sultanî, Neva Aksak.*

[7]) Avni Aktuc. *Biblioteca decedatului Rauf Yekta.* În : *Musiki mecmuasî* Istambul, nr. 41, iulie 1951, p. 22.

[8]) Burada, T. Teodor. *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei.* În : *Analele Academiei Romîne.* Memoriile secţiunii literare, Bucureşti, 1911, S. II, Tom. XXXII, 1909—1910, Tip. Socec, Sfetea şi Librăria Naţională, p. 79—192.

[9]) A. Sadettin Arel. *Despre o culegere muzicală de acum 300 de ani şi mai bine.* În : *Musiki mecmuasî,* Istambul, nr. 45, 1951, p. 3—6.

[10]) Georg Philipp Telemann. *Suita polska na Klawesyn. Transkrypcja i opracowanie Józefa M. Chomińskiego.* În : *Florillegium musicae antique.* Krakowia, 1963, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, p. 12—14.

[11]) Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus vorstellend Seinen wunderlichen Lebens-Lauff und Sonderliche Begebenheiten gethaner Reisen nebenst Wahrhafter Beschreibung des vormals im Flor gestandenen und öfters verunruhigten Ungerlands sodann. dieser Ungarischen Nation ihrer Sitten, Gebräuch Gewohnheiten und führenden Kriege.

GRIGORE BĂRGĂUANU

Dinu Lipatti compozitor

Din cea mai fragedă copilărie, Dinu Lipatti a manifestat o deosebită atracţie pentru compoziţie. Aşa cum remarca Ernest Ansermet, „a compune era pentru el tot atît de uşor ca şi a cînta la pian şi avea acea caracteristică infailibilă a compozitorului înăscut, încît cînd începea să scrie nu era pentru „a căuta" ci pentru „a găsi" [1]).

Copilul Lipatti reuşea într-adevăr să „găsească" cele mai potrivite înlănţuiri sonore, la nivelul vîrstei, pentru a reda muzical diferite scene de familie, sau pentru a face portretele cunoscuţilor, pianul fiind pentru el instrumentul care-i dădea posibilitatea să exteriorizeze ceea ce avea în minte. Mai mult, darul excepţional de a improviza, deosebit de apreciat în repetate rînduri, arăta o inexorabilă predispoziţie către creaţie.

Îndrumat cu grijă şi pricepere, acest talent complex nu s-a oprit la banalul stadiu de „copil minune", ci s-a dezvoltat armonios spre maturitate artistică pînă ce boala l-a doborît în plină ascensiune, înainte de a-şi fi putut cristaliza în compoziţie, un stil propriu bine definit şi o concepţie unitară.

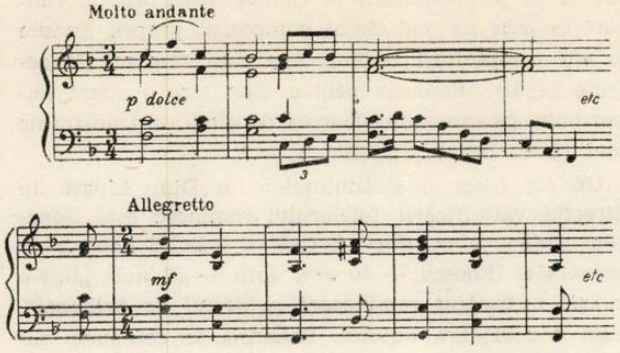
COMPOZIŢIILE PENTRU PIAN

Aşa cum era firesc, în creaţia lui Dinu Lipatti, pianul ocupă primul loc, compoziţiile scrise exclusiv pentru acest instrument reprezentînd o treime, iar cele la care pianul participă (ca solist, ca membru într-o formaţie de cameră, sau ca acompaniator) mai mult de jumătate.

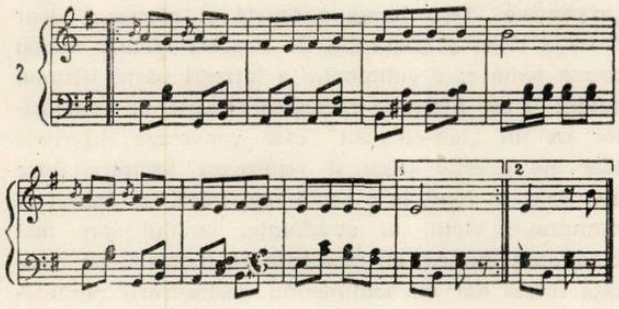
Dacă întîia încercare datează încă de la 3 ani, în jurul vîrstei de 5 ani micul Dinu avea deja primele „opus"-uri terminate. Fiecare piesă purta un titlu sugestiv („Primăvara", „Discuţie în casă", „Cîntec de leagăn" etc.) iar „compozitorul" ştia să le execute fără greş la pian, repetînd exact orice fragment atunci cînd profesorul Paschill, rugat de părinţi, a început să le pună pe note. Aşa au luat naştere cele cîteva caiete de compoziţii care ilustrează talentul şi preocupările micului artist în perioada cînd nu cunoştea încă scrierea muzicală. „Prima audiţie" a unora dintre piesele compuse acum a avut loc în 1922 cu ocazia unei serbări de binefacere, la care Dinu s-a produs în calitate de compozitor şi improvizator.

Răsfoind unul din caietele de compoziţie aflat în posesia Cabinetului de muzică al Bibliotecii Academiei R.P.R., scris în mai 1922, remarcăm diversitatea subiectelor alese, dar mai ales simţul perfect al armoniei, al modulaţiei, al frazării şi al formei muzicale. *„Cîntec pentru mama mare"*, de exemplu, are multă duioşie. Forma bipartită (Molto andante-Allegretto) şi armonia ne amintesc de factura unor piese din *Albumul pentru tineret* al lui Schumann. Reproducem două fragmente :

[1]) *Hommage à Dinu Lipatti*, Labor et fides, Geneva, 1951, pag. 26



„*Marşul strengarilor*" are forma A B A (şi planul tonal : sol major — sol minor — sol major) e scris în ritm de polcă, dar cu elemente melodice romîneşti evidente. Iată, de exemplu, un fragment din „A", modulînd la relativă :



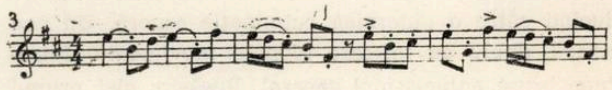
Interesantă, în special sub aspectul inspiraţiei folclorice, este şi piesa intitulată *„A ma bonne Surcea"* [2], unde remarcăm ritmul sincopat şi construcţia asimetrică a frazei. La sfîrşitul caietului găsim începutul unui vals scris cu creionul chiar de autor, probabil cu cîţiva ani mai tîrziu. Din scrisul copilăresc şi neîndemînatec se poate distinge o concepţie clară. Este vorba de o introducere (Vivace) şi un *Tempo di valse* melodios, excelent armonizat şi cu indicaţii de pedală foarte bine puse.

Prima lucrare „serioasă" a lui Dinu Lipatti este însă *Sonatina pentru pian* (1932), scrisă în perioada studiilor muzicale de început sub supravegherea maestrului M. Jora. Foarte meritorie pentru vîrsta compozitorului, lucrarea nu scapă influenţei inerente a compozitorilor preferaţi : Chopin, Liszt etc. Prezentată la Concursul Enescu, obţine în anul 1932 menţiunea I [3].

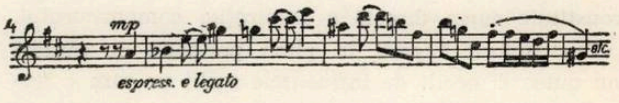
Din acest moment, Dinu Lipatti îndrăzneşte să scrie şi pentru alte instrumente, să abordeze noi genuri muzicale şi, la îndemnul profesorului său, să se apropie cît mai mult de creaţia folclorică romînească.

În seria lucrărilor pentru pian urmează *Trei dansuri pentru două piane* (1937). Scrise în perioada studiilor la Paris şi dedicate pianistei Madeleine Cantacuzino, viitoarea lui soţie, Dansurile reflectă preocuparea pentru cunoaşterea, înţelegerea şi aplicarea unor procedee muzicale contemporane.

Primul dans, însufleţit, optimist începe cu un „ostinato" al pianului II imitînd întrucîtva sonoritatea ţambalului. Pe acest fundal pianul I expune prima temă cu ambele mîini la distanţă de două octave în registrul acut. Este o melodie de joc, bine ritmată, cu suflu popular, scrisă în si minor natural :

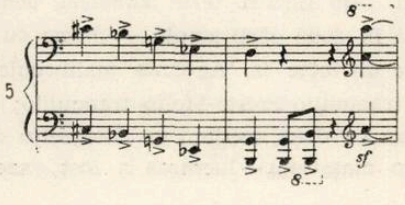


Remarcăm elementul *mi-re-do* (două şaisprezecimi urmate de o optime, în coborîre) care apare des la Lipatti. Tema e reluată de pianul II, modificată ritmic, augmentată, pentru ca apoi în iureşul dansului, dezvoltată prin diviziune motivică, să revină la forma iniţială. O idee nouă la pianul II, sprintenă, modulantă aduce o variaţie în plus. Tema iniţială revine pe fondul ostinat de la început la care s-a adăugat şi prima măsură repetată a aceleiaşi teme. Totul culminează într-un acord bitonal : re major (pianul I) şi mi minor (pianul II). A doua secţiune a dansului („B"-ul) e scris în măsura $\frac{6}{8}$ şi în re major. Pe un *re* repetat în bas (pedală) se suprapune o temă nouă, arpegică. Sonoritatea de cimpoi care se degajă aduce cu Andantele *Sonatei a III-a pentru vioară şi pian* de Enescu (de ex. măsura 11 şi următoarele). Urmează un episod mai îndrăzneţ cu un ostinato în terţe şi cvarte în genul lui Prokofiev, deasupra căruia se înalţă o idee muzicală cu un pronunţat caracter modulant :



Revenirea temei în re major se face pe un acompaniament mai complex, prin excelenţă tonal, deci contrastant, repetat de multe ori, care încheie dansul într-un puternic crescendo.

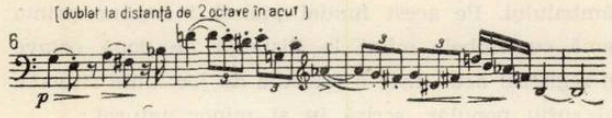
Al doilea dans, tripartit, începe într-o accentuată atmosferă de voie bună şi entuziasm. Pe fondul iarăşi ostinat al pianului II, scris în modul mixolidic pe *sol*, pianul I expune energic un motiv pregnant de joc :



2) Este vorba de Aneta Surcea, guvernanta lui Dinu.

3) *Laureaţi ai premiului naţional de compoziţie „George Enescu"*, revista „Muzica" nr. 5, mai, 1955.

Secțiunea a doua își modifică acompaniamentul, care acum e doar un murmur misterios punctat de octavele din bas. Tema care se suprapune este sinuoasă, capricioasă :



Ea circulă în fragmente de la un instrument la altul ducînd către o puternică culminație sonoră. Un nou episod, dublu ca mișcare (doppio movimento) întrerupe brusc entuziasmul general. Regăsim aici primul ostinato de data aceasta în la major și în piano. O idee nouă, luminoasă și expresivă, cu caracter popular sună la pianul I, cu imitații în ecou. Se reia apoi prima secțiune a dansului.

Al treilea dans lipsește în manuscrisul de la Academia R.P.R., deși titlul scris de autor pe copertă este cel enunțat mai sus.

Încheind analiza dansurilor trebuie să relevăm faptul că deși căutările lui Lipatti merg departe în direcția valorificării unor mijloace folosite în muzica contemporană, el nu se desprinde în totul de specificul românesc, care există și apare, din cînd în cînd, cu nota lui de optimism sau de nostalgie. Cele *Trei dansuri* au fost executate în primă audiție de către autor cu concursul pianistei Smaranda Athanasof în Recitalul din 16 decembrie 1939 la Ateneu.

Cu dansurile menționate Dinu Lipatti inaugurează seria compozițiilor pentru două piane, față de care manifestă o deosebită atracție. Astfel, în anul următor (1938), el scrie o *Suită pentru două piane* la a cărei definitivare a folosit schița unui balet intitulat „Burlesca", iar în 1939 *Două dansuri în stil popular românesc pentru două piane.* De data aceasta elementul popular e afirmat în chiar titlul lucrării și constituie sursa directă a inspirației compozitorului.

Dar tînărul Lipatti în plină perioadă de căutări nu putea fi ocolit de influențele școlii pe care o termina chiar în același an. În cele *Trei nocturne* pentru pian înrîuririle sînt vizibile. Scrise într-un stil armonic asemănător celui folosit în muzica franceză, Nocturnele ilustrează sensibilitatea compozitorului și înclinația lui către lirism, către meditație. Găsim aici, pe alocuri, formulele ostinate sau imitațiile contrapunctice care-i sînt caracteristice și totodată concizia și simplitatea către care începuse să tindă și în compoziție. Nocturnele au fost interpretate în primă audiție de către autor într-un recital dat la Ateneu în ziua de 16 Decembrie 1939.

În anul 1940 Lipatti scrie *Fantezia pentru pian.* Concepută în două părți ample — prima cu trei secțiuni bine distincte (a. Andante malinconico-vivace; b. Molto tranquillo-Presto-Molto tranquillo; c. Scherzo), a doua cu două secțiuni (a. Allegretto cantabile; b. Allegro maestoso) — lucrarea a fost executată cu succes în prima audiție la 12 mai 1941, într-un concert în care au mai cîntat compoziții proprii Enescu și alți compozitori romîni. Așa cum remarcă Madeleine Lipatti, Fantezia pentru pian este o operă importantă, pe care autorul avea de gînd s-o transforme mai tîrziu într-o simfonie [4]).

Un alt fruct al străduințelor lui Dinu Lipatti în direcția valorificării folclorului românesc este *Sonatina pentru mîna stîngă.* Scrisă cu prilejul unei duble aniversări (Enescu — 60 ani, Jora — 50 ani), *„într-o curată atmosferă românească și destul de briliantă"*, cum o consideră autorul, Sonatina se compune din trei părți de proporții modeste. Partea întîia începe cu o figurație rapidă tumultuoasă, ca un pîrîu de munte în luptă cu stîncile, care urcă din registrul grav. Tema inițială se naște în mod natural din această figurație și este scrisă în modul dorian cu treapta a IV-a urcată, într-o atmosferă optimistă expansivă. Tema a doua aduce o umbră de îndoială fiind scrisă în modul minor natural fără elemente „expansive". Desvoltarea e scurtă și afectează doar tema a doua și figurația. În repriză răsună numai prima temă ca o culminație a întregii părți. Ultimul cuvînt îl are figurația melodică folosită de compozitor ca un „leit-element" care generează diferitele idei ale acestei părți și realizează legătura între ele. Este, în fond, la o scară mai mică, un aspect al tumultului vieții, al străduinței omului spre mai bine, spre lumină, cu momente de îndoială, cu biruința finală dar cu sentimentul desfășurării necontenite în timp a acestui tumult. Partea a doua are la bază o cantilenă cu un caracter vădit românesc (ritm asimetric specific, apogiaturi, paralelism major-minor etc.). Melodia simplă, expresivă, nostalgică, toarce firul unei povestiri de demult, parcă. Compozitorul o dezvoltă continuu, cu un acompaniament acordic discret și cu cîteva imitații spre sfîrșit. Finalul, scris în formă de sonată, readuce atmosfera de optimism popular. Temele sînt acum net contrastante : prima — un joc popular vioi acompaniat în contratimp ; a doua — o melodie cantabilă, lirică, de largă respirație acompaniată arpegic. Autorul reușește aici să scrie un acompaniament în genul clasicilor „bassi Alberti" care se integrează perfect în atmosfera românească, urmînd fidel linia melodică și preluîndu-i intențiile modale. După o dezvoltare bazată în special pe motive din tema a doua, reexpoziția prezintă ambele teme suprapuse, într-o atmosferă de entuziasm.

Scriitura pianistică pune în valoare resursele instrumentului și ale interpretului, care trebuie să rezolve dificultățile tehnico-expresive cu o singură mînă. Înregistrarea păstrată cu Sonatina în interpretarea autorului este un document de mare valoare ; compozitorul talentat și interpretul desăvîrșit se întîlnesc creînd o adevărată operă de artă. Deși cu tendințe neoclasice în tratare, Sonatina pentru mîna stîngă prin concizia ei și prin bogăția de sentimente, ex-

4) *Hommage à Dinu Lipatti*, pag. 15

primate simplu și romînește, reprezintă un progres și totodată o precizare a poziției autorului față de problema inspirației din creația folclorică autohtonă. Răsfoind programele vremii [5]) găsim Sonatina pentru mîna stîngă prima dată (fără menționarea de primă audiție) prezentată într-un concert de muzică de cameră la 27 februarie 1942, cu program exclusiv Lipatti. Autorul a mai cîntat cu această ocazie cele Trei nocturne și Sonatina pentru vioară și pian (cu concursul prof. Al. Teodorescu). Prima audiție avusese loc la sfîrșitul anului 1941, într-un concert dat în cinstea maestrului Jora, într-un cerc mai restrîns, în sala magazinului Orfeu.

În anul 1943 Lipatti compune *Trei dansuri românești pentru două piane.* Rezultatul nu-l va mulțumi pe deplin, însă, și doi ani mai tîrziu va realiza o nouă versiune a acestor dansuri, pentru pian și orchestră mare (despre care vom vorbi la capitolul *Compoziții simfonice).*

În lista lucrărilor pentru pian ale lui Lipatti mai găsim și cîteva transcripții, dintre care versiunea personală a piesei *„Navarra" de Albeniz* (1940) și *Pastorala în fa major pentru orgă de Bach,* (transcrisă probabil în 1942 [6]) au fost cîntate des în recitalurile sale.

Un capitol important în creația pentru pian îl constituie și cadențele compuse pentru cîteva concerte de Haydn și Mozart. Cadențele lui Lipatti sînt adevărate creații, în care personalitatea autorului iese în evidență, în ciuda adoptării stilului respectiv. Dinu Lipatti înțelege perfect zbuciumul lui Mozart în concerte ca : re minor (K. V. 466) sau do major (K. V. 467) și îl exprimă cu o mare putere de convingere. Atitudinea inovatoare a lui Lipatti în această direcție, multă vreme nu a fost pe placul unora dintre muzicienii timpului. În *Schița unui proiect pentru un curs de interpretare la Conservatorul din Geneva* [7]), după ce arată inutilitatea restituirii exacte a cadrului de epocă în interpretare, referindu-se la creație, adaugă : *„Aceste reflecții mi-au venit în minte gîndindu-mă la uimirea pe care am provocat-o odinioară cînd am cîntat la o mare festivitate muzicală europeană,* Concertul în re minor *de Mozart cu magnifica și uluitoarea cadență pe care Beethoven a compus-o pentru această operă. Desigur, se simțea că aceleași teme veneau altfel sub pana lui Beethoven decît sub cea a lui Mozart. Dar tocmai aici rezida interesul acestei pasionante confruntări între două personalități atît de diferite. Prefer să vă spun că în afară de cîteva minți deschise, nimeni nu a înțeles nimic din această contopire și că toată lumea bănuia că eu aș fi scris această grosolană și anacronică cadență ! Cîtă dreptate are Strawinsky cînd afirmă că „Muzica este prezentul" !*

5) *Anuarul Ateneului Romîn* pentru 1942, București, 1943, pag. 145.

6) Pastorala de Bach este trecută în lista întocmită de Madeleine Lipatti la anul 1950 (aug.) O găsim însă menționată și în programul recitalului din 19 noiembrie 1942 ; de unde deducem că transcripția a fost realizată înainte de această dată.

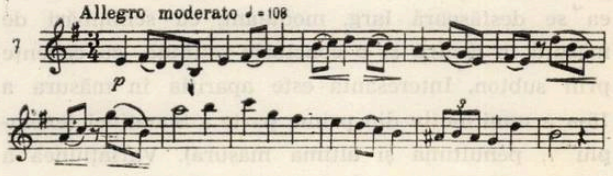
7) Publicată în *Albumul comemorativ Lipatti,* Paris, Pathé-Marconi, 1955.

ALTE COMPOZIȚII INSTRUMENTALE ȘI PENTRU ANSAMBLU DE CAMERĂ.

Sonatina pentru vioară și pian, scrisă în 1933 [8]), constituie o piatră de hotar în creația lui Lipatti. Analizîndu-i primele compoziții (îndeosebi Sonatina pentru pian) influențate de compozitorii romantici preferați, maestrul Jora sfătuise pe elevul său să încerce a se exprima într-un limbaj mai personal, în caracterul muzicii noastre populare. După numai o săptămînă, Dinu aducea profesorului său expoziția unei Sonatine pentru vioară și pian. Nu mică a fost surprinderea maestrului. Transformarea fusese totală. Influențele romantice dispăruseră, lăsînd loc unui autentic suflu popular românesc. Mihail Jora, retras în spatele elevului său pentru a-și ascunde emoția, ascultase cum sub degetele lui Dinu lua ființă imaginea plaiurilor natale cu nobila lor simplitate și nostalgia lor unică... Tînărul compozitor începuse să-și dea seama de calea proprie pe care trebuia s-o urmeze și căuta sincer să se apropie de folclorul muzical al țării sale, de *„acel aur curat românesc",* cum îl numea el.

De la început Sonatina s-a bucurat de un deosebit succes. Tot în anul 1933, la Concursul Enescu, Lipatti a primit premiul II, [9]) lucrarea fiind calificată drept cea mai bună din cele prezentate. [10]) Prima audiție a avut loc în țară la 25 aprilie 1934, într-un concert de muzică de cameră organizat de Societatea compozitorilor români în Sala Dalles, cu concursul prof. Anton Adrian Sarvaș, acompaniat de compozitor. La Paris, Sonatina a fost cîntată în primă audiție cu violonista Lola Bobescu în concertul de muzică românească dat de Asociația amicală a Școlii normale de muzică la 4 martie 1936.

Partea întîia [11]) Allegro moderato, scrisă în forma clasică de sonată, tratată mai liber, începe cu expunerea temei principale în mi minor natural. Vioara cîntă o melodie simplă și expresivă, cu un ușor caracter nostalgic, care se desfășoară lin :



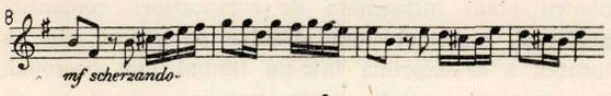
8) Sonatina figurează în toate listele operelor lui Lipatti la anul 1936. Fiind premiată însă în 1933 și cîntată în 1934, rezultă că indicarea anului în aceste liste este eronată. Anul exact — 1933 — este menționat în programele vremii.

9) idem nota 4

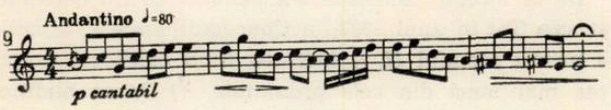
10) Mai multe amănunte în legătură cu premierea compozițiilor lui Lipatti au fost expuse în prima parte a acestui studiu, publicat în nr. 1 din 1964 al revistei.

11) Pentru analiza Sonatinei am avut la dispoziție numai partea viorii cu cîteva insuficiente și incomplete indicații ale partiturii pianului, în manuscris aflat în posesia profesorului A. A. Sarvaș.

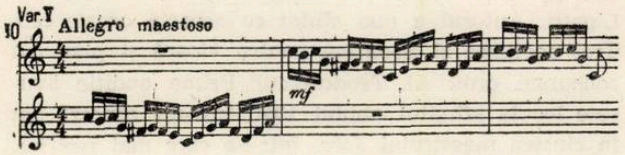
Spre sfîrşit, un *la diez* cu un efect expresiv evident luminează încheierea frazei. După o punte lungă derivată din temă la care participă egal ambele instrumente, ideea a doua aduce o atmosferă optimistă, robustă, cu ritmica ei zglobie :



E reluată pe diferite trepte, tonalitatea care se impune fiind si minor. Dezvoltarea este foarte vie, dominată de tema secundă, care-i împrumută voioşia. Biruinţa optimismului sănătos popular e evidentă. După reluarea clasică a materialului tematic, mişcarea se încheie cu o Coda scurtă, dar impetuoasă, bazată tot pe tema a doua. Partea a doua, Andantino, este o temă cu variaţiuni. Tema (do major) cu o noblеţă specific romînească e cantabilă şi surprinzător de simplă pentru compozitorul de 16 ani, în căutare de noi mijloace de expresie. Iată un fragment :



Variaţiunea I-a fidelă melodic, îşi schimbă caracterul, datorită ritmului de horă (măsura $\frac{6}{8}$) şi a tempo-ului rapid (Allegro). Sfîrşitul este amplificat şi subliniat prin două elemente expansive *(re diez* şi *fa diez,* respectiv treptele II şi IV urcate). Variaţiunea a II-a revine la măsura iniţială, dar este mai liberă din punct de vedere melodic. Lipatti foloseşte aici divizarea valorilor creînd un joc vioi în şaisprezecimi ; modificărilor ritmice li se adaugă variaţii melodice şi, în partea de mijloc, un însufleţit dialog între cele două instrumente. Tonalitatea este do major, apoi do lidian. Variaţiunea a III-a aduce un contrast de mişcare (Andante în măsura $\frac{3}{4}$) şi de tonalitate (la frigian). Foarte cantabilă, ea se desfăşoară larg, modulant, cu schimbări de măsură în centru şi o concluzie reţinută, cu cadenţe prin subton. Interesantă este apariţia în măsura a 15-a a unui motiv din prima parte a Sonatinei (exemplu 7, penultima şi ultima măsură). Variaţiunea a IV-a e din nou majoră. Autorul a dorit însă un contrast mare, alegînd omonima tonalităţii precedente — la major şi alternînd suitor treptele II şi IV. Variaţiunea e foarte liberă. Un joc popular în triolete, foarte animat (Allegro molto) se avîntă cu elan, puţin capricios, cu multe schimbări de măsură. Vioara şi pianul participă în mod egal, dialogînd cu multă vervă. Ultimele măsuri aduc o nuanţă nostalgică, încheind partea a doua a Sonatinei într-o atmosferă de aşteptare. Surpriza o avem în Final. Acesta nu e altceva decît Variaţiunea a V-a. Pianul deschide mişcarea în Allegro maestoso şi în do lidian. Ţesătura melodică a şaisprezecimilor are un pronunţat caracter de preludiu, amintindu-ne de Suita II-a pentru orchestră a lui Enescu.



După desfăşurarea amplă, bogat modulantă, concluzia, interesantă, readuce ciclic, întîi tema secundă (primul motiv) a primei părţi, apoi, în încheiere, motivul iniţial al Sonatinei.

Fără a fi lipsită de oarecare naivităţi şi insuficienţe, Sonatina ni se pare deosebit de meritorie. Ea inaugurează şirul lucrărilor inspirate de folclorul nostru folosind moduri populare, ritmuri, desvoltări şi cadenţe specifice, încadrate original, cu naturaleţe în formele clasice. Revenirea în partea a doua şi în final a unor motive din prima parte conferă caracterul ciclic şi unitar al Sonatinei. Iată elementele care justifică aprecierile unanime şi premierea lucrării. Lui Paul Dukas îi plăcuse mult Sonatina, remarcînd la elevul său maturitatea concepţiei şi construcţia muzicală solidă. Enescu însuşi o cînta „cu plăcere şi de asemenea cu speranţa, cu dorinţa arzătoare" ca ţara noastră să găsească în Lipatti „un poet demn de ea, capabil de a-i cînta nostalgia infinită, peisagiile şi durerile..." [12].

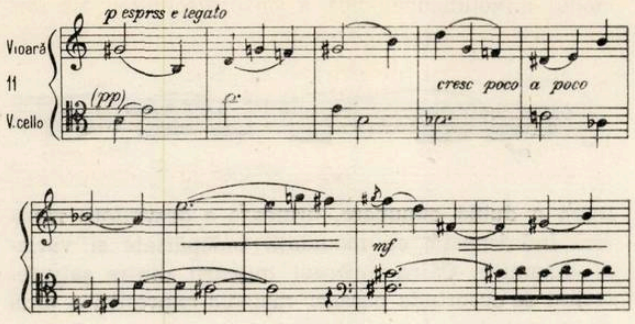
În creaţia lui Lipatti găsim şi două compoziţii scrise pentru formaţia trio cu pian. Este vorba de ceea ce el numea *Fantezie pentru pian, vioară şi violoncel* (1936) şi *Improvizaţia pentru vioară, violoncel şi pian* (1939). Prima lucrare, intitulată la început Trio i-a fost „comandată" de M. Jora şi aşa cum reiese din scrisori, cuprinde cinci părţi; Lipatti a cîntat-o adesea cu Lola Bobescu şi Antonio Janigro, cu care formase un trio în perioada studiilor la Paris.

A doua compoziţie este redusă ca proporţii. Manuscrisul original, aflat în posesia pianistului Miron Şoarec, nu cuprinde mai mult de trei pagini şi are următorul titlu : *„Première Improvisation (sur commande !) pour violon, violoncelle et piano, dédié à Şoarec et Co. avec ma solenelle bénédiction. Dinu Lipatti, Bucarest 1939".*

Scrisă cu un marcat simţ al proporţiei, Improvizaţia suferă influenţa şcolii franceze. O introducere cu caracter expoziţional, creează o atmosferă meditativă prin formula ritmică repetată în optimi a pianului şi sunetele lungi ale viorii şi violoncelului. Ele-

12) *Hommage a Dinu Lipatti,* op. cit. pag. 49.

mentul tematic de bază este expus de cele două instrumente cu arcuş :

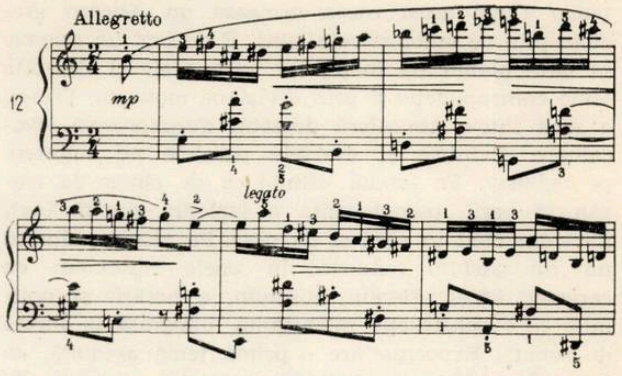


Un crescendo duce către punctul culminant al lucrării, marcat de o scurtă dar expresivă intervenţie a pianului în genul parlato-ului instrumental enescian. Este de remarcat modul reuşit în care se împletesc sunetele viorii în registrul grav cu cele ale violoncelului în acut. Urmează un pasaj cromatic al pianului cu caracter de punte, după care celelalte două instrumente dialoghează discret şi concluziv, reluînd optimile din introducere şi motive din temă. Improvizaţia se încheie în sonorităţi fine, cu revenirea primului motiv din temă (două măsuri). Remarcînd măiestria limbajului lui Dinu Lipatti, capabil de a exprima un sens emoţional adînc şi nobil, muzicologul Gh. Firca arată, într-o analiză în manuscris a acestei lucrări, că Improvizaţia, fără a viza hotărît elementul naţional, relevă în „poezia ei intimă ceva din stilul general al compozitorului, cu precădere latura lirică a acestuia".

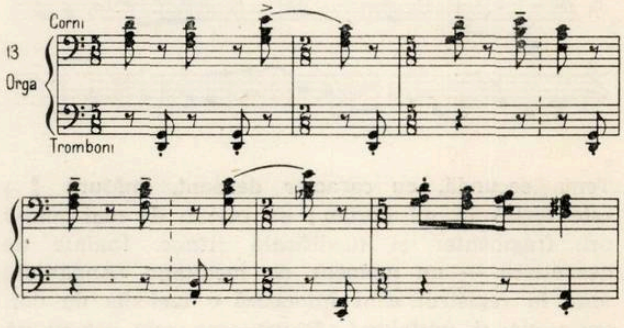
O asociere de instrumente mai puţin frecventă foloseşte Lipatti în *Concertul pentru orgă şi pian* (1939) şi în *Fantezia pentru pian şi orgă* (1941).

Concertul citat, asupra căruia vom stărui, a fost compus imediat după întoarcerea în ţară de la studii, în numai 12 zile de lucru pasionat, fără întrerupere, aşa cum mărturiseşte autorul într-o scrisoare adresată maestrului Jora. Biblioteca Academiei R.P.R. posedă trei manuscrise originale ale acestei lucrări ilustrînd etapele creaţiei. Prima formă ni-l dezvăluie pe Lipatti „în focul creaţiei" : un prim manuscris pentru orgă şi pian cu îndreptări şi ştersături inerente. Al doilea manuscris este transcrierea primului în maniera deosebit de ordonată a compozitorului, cu unele însemnări de orchestrare schiţate pe deasupra, ulterior. Al treilea exemplar, fără titlu, e neterminat şi cuprinde numai partea pianului cu spaţiu liber pentru orgă şi instrumentele orchestrei. Intenţia finală a lui Lipatti a fost realizarea unui concert pentru cele două instrumente acompaniate de orchestră. Concertul pentru orgă şi pian este dedicat profesoarei Nadia Boulanger şi are un motto reprezentativ pentru întreaga creaţie şi existenţă a lui Lipatti : „J'ai composé cette histoire — simple, simple, simple, Pour mettre en fureur les gens — graves, graves, graves" (Charles Cros) [13].

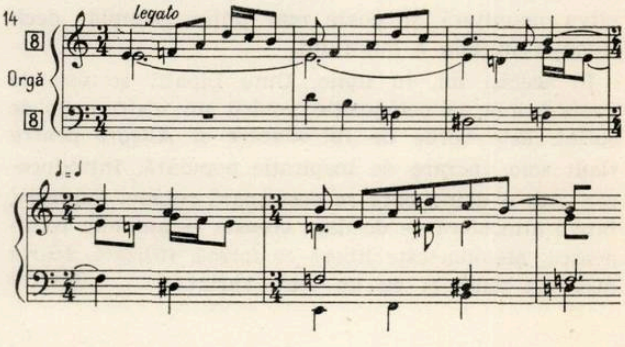
Partea întîia, Allegretto, degajă o permanentă atmosferă optimistă. Tema iniţială expusă de pian şi reluată de orgă are o desfăşurare cromatică modulantă : (Reproducem aici odată cu notele şi indicaţiile de degetaţie puse de compozitor în primul manuscris).



Tema a doua răsună în registrul grav al orgii, apoi la pian. În contrast cu prima este acordică, avînd o construcţie ritmică asimetrică, cu rezonanţe populare:



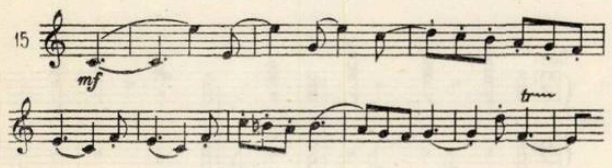
De altfel, dacă extragem linia melodică, eliminînd armonia, nepotrivită pentru caracterul popular al temei, descoperim paralelismul major-minor caracteristic. Desvoltarea afectează numai tema a doua, modificînd-o ritmic şi armonic. Un dialog al celor două instrumente duce către o culminaţie sonoră marcată de intervenţia pianului. În reexpoziţie prima temă apare la orgă iar a doua în tutti, mergînd către o încheiere amplă. Partea a doua, Andante cantabile, aduce o atmosferă poetică, meditativă. Orga expune unica idee a acestei mişcări :



Tema modală, expresivă este construită prin prelucrarea ritmică a motivului primei măsuri. E un procedeu frecvent la Lipatti, îndeosebi în lucrările inspirate din folclor, ca suita „Sătrarii". Pianul preia melodia cu ambele mîini, la distanţă de două octave, variind-o ritmic şi melodic şi dezvoltîndu-o pe fon-

13) *Am compus această poveste — simplă, simplă simplă, Pentru a înfuria oamenii — gravi, gravi, gravi.* (Ch. Cros).

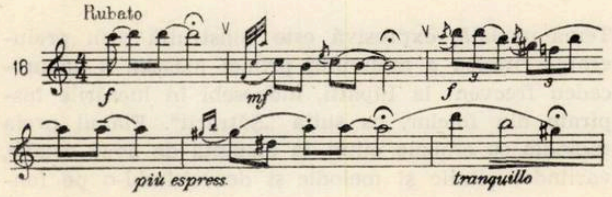
dul acompaniamentului contrapunctic al orgii. Un scurt episod central bazat tot pe motivul inițial ne delectează cu sonorități fine, în registrul acut, apoi orga reia ideea de la început, încheind în mezzo-piano. După acest răgaz urmează un Allegro grazioso plin de umor și voie bună. E de fapt un *scherzo* în care pianul dă tonul, iar orga preia și desvoltă tema contrapunctic și prin diviziune motivică. Trio-ul e scris într-o atmosferă deosebit de expresivă, evocatoare. Cvintele și cvartele paralele ne amintesc pe Debussy. Pe fondul ostinat ca de cîntec de leagăn al orgii, pianul cîntă o melodie simplă îngînată din cînd în cînd și de orgă. Pe alocuri, simțim un fin parfum romînesc în unele inflexiuni cu caracter vocal. Finalul, Risoluto, e hotărît și optimist cu o construcție interesantă, integrată în forma de sonată. Expoziția are o primă temă avîntată, cu intervale mari și factură preclasică, expusă în fugato, de către orgă și pian (do major) :



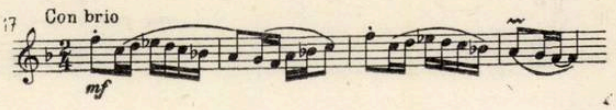
Tema **secundă, cu caracter dansant, (măsura $\frac{6}{8}$)** este scrisă în mi dorian ; ea revine de mai multe ori, fragmentar și modificată ritmic. Înainte de dezvoltare — un moment de meditație (Andante) ; orga în registrul acut intonează o melodie de dor, expresivă și nostalgică. Dezvoltarea este constituită dintr-o fugă în re major, concisă, avînd ca subiect tema principală. Aceasta, după un scurt stretto, izbucnește triumfal în repriză. Coda aduce suprapunerea temei secunde cu una din variantele ei și încheie concertul într-o creștere dinamică plină de forță și entuziasm.

Concertul pentru orgă și pian este o lucrare interesantă și originală, în care autorul, exprimînd un conținut variat, încearcă, fără a fi scutit de influențe, diferite procedee, are diverse surse de inspirație și își permite multe libertăți de formă. Toate acestea se reflectă însă, în general, într-o construcție întrucîtva neunitară și poate mai puțin „simplă" decît intenția inițială a autorului.

În același an, în iunie, Dinu Lipatti scrisese la Paris prima sa compoziție pentru un instrument de suflat. Este vorba de *Introducere și Allegro pentru flaut solo*, lucrare de inspirație populară. Introducerea este o doină care se desfășoară rubato, expresiv, într-o atmosferă — de data aceasta — autentic romînească. Melodia este liberă ca formă, stilizată, foarte instabilă tonal și cu un ritm variat :



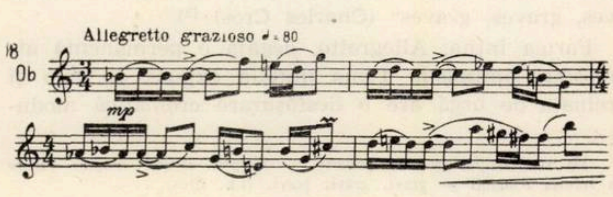
În secțiunea următoare, „con brio" întîlnim un citat folcloric: (singurul pe care l-am găsit în toate lucrările consultate) jocul popular „Cimpoiul", scris în modul mixolidian :



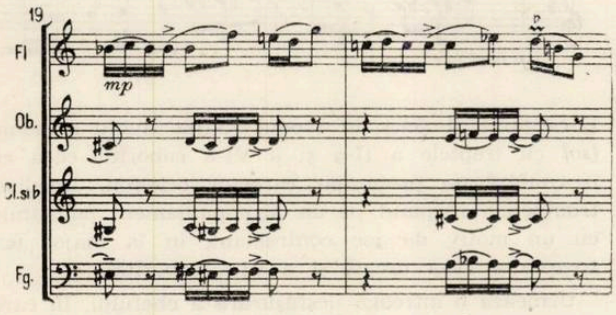
După o dublă expunere, urmează o dezvoltare motivică îndrăsneață, cu modulații îndepărtate și variații dinamice. Către mijlocul mișcării dintre șaisprezecimi se desprinde pasager melodia expresivă a unui cîntec popular. Jocul continuă cu vervă și se încheie într-o explozie de entuziasm.

În anul următor, Lipatti își îndreaptă privirea spre compozițiile de clavecin ale lui Domenico Scarlatti, transcriind în mod original și reușit șase sonate (Allegro marciale, Andante, Allegro ma non troppo, Allegretto, Allegro moderato, Allegro molto) pentru cvintet de suflători (flaut, oboi, clarinet, fagot, corn). Este de fapt o reluare, căci în 1938, el mai realizase o transcripție similară (două sonate, în do major și în sol major de D. Scarlatti). Ceea ce trebuie remarcat la aceste transcripții este, în afară de păstrarea intactă a parfumului de epocă al versiunilor originale, reliefarea cu deosebită plasticitate a intențiilor expresive și polifonice existente în textul inițial și nerealizabile la clavecin, sau parțial realizabile la pian.

Ultima lucrare din această categorie *„Aubade" pentru cvartet de suflători* (1949) este și ultima compoziție originală a lui Dinu Lipatti. Bolnav fiind, el scrie din Geneva prietenului său Paul Sacher, și soției acestuia, împărtășindu-le bucuria că a putut să reia măcar compoziția după o lungă perioadă de întrerupere : *„De cîteva zile am reluat compoziția fără a atinge deloc pianul. Este prima oară din viața mea cînd compun fără ajutorul unui instrument. Va ieși probabil o cacofonie ! Dar ce sentiment delicios este acela de a inventa lucruri în detrimentul altora (aceștia sînt bine înțeles, executanții). Luați seama, știți ce pericol vă așteaptă !"* (29 martie 1949). Și o lună mai tîrziu, expediind probabil și manuscrisul Aubadei : *„Am compus pentru voi această glumă în trei săptămîni și fără a atinge pianul pentru că cele patru părți au fost scrise în pat. Scopul acestei Aubade era de a vă trezi în dimineața de 28 aprilie, executînd-o sub ferestrele voastre..."* (Montana, 27 aprilie 1949). Lucrarea are concizia și simplitatea maturității. Isvorul inspirației îl constituie tot creația folclorică romînească, acest lucru fiind deosebit de merituos, pentru compozitorul aflat departe de patrie. Iată, spre exemplu, melodia robustă și optimistă de joc care stă la baza uneia din părți intitulată „Dans" :



Observăm elemente ritmice şi intonaţionale romîneşti : ritm sincopat şi schimbări de măsură realizate natural, cu dezinvoltură (nu arbitrar ca în unele dintre primele compoziţii) ; melodie cu intervale mărite caracteristice şi, ca atare, aspect modal şi instabilitate tonală (în prima măsură ar fi un si bemol major cu treapta a IV-a urcată, în a doua — un do minor armonic etc.). Elementul melodic expansiv este predominant, imprimînd un caracter optimist întregii mişcări. Lucrătura este contrapunctic-liniară, instrumentele se asociază succesiv în grupe de două sau de trei, pentru a merge paralel creînd opoziţii de idei şi momente politonale (de altfel întreaga armonie rezultantă are caracter politonal). În fragmentul următor flautul singur se opune celorlalte instrumente :



Observăm în prima măsură suprapunerea tonalităţilor si bemol major şi fa diez minor, iar în a doua do minor şi la major. Nu putem face, din păcate, o analiză completă a acestei lucrări, pe care o considerăm foarte valoroasă în intenţia ei de a îmbina inspiraţia folclorică cu procedeele de compoziţie contemporane, neavînd la dispoziţie manuscrisul întreg.

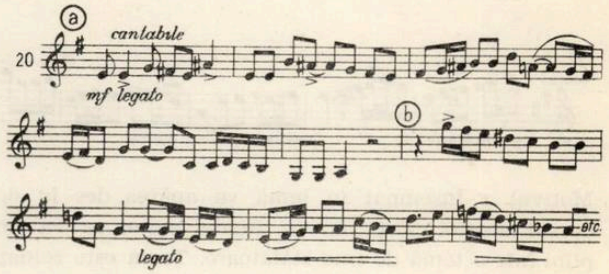
COMPOZIŢII SIMFONICE

Lista operelor lui Lipatti cuprinde doar cîteva lucrări în genul simfonic (reprezentînd mai puţin de o cincime din totalul operelor). Cele mai cunoscute sînt desigur *Suita simfonică „Sătrarii"* (1934) şi *Concertino în stil clasic.* (1936).

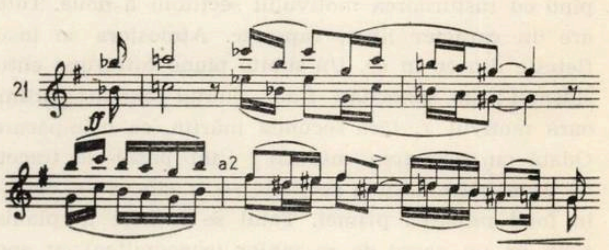
Suita „Sătrarii" este prima compoziţie de mare amploare a lui Dinu Lipatti. Prezentînd-o la Concursul naţional de compoziţie „George Enescu" în anul 1934, autorul obţine, aşa cum am mai arătat a treia şi cea mai importantă distincţie : premiul I onorific [14]). Doi ani mai tîrziu, maestrul M. Jora dirijează în primă audiţie lucrarea distinsului său elev la concertul din 23 ianuarie 1936, la Ateneu. Suita este apoi reluată în întregime sau fragmentar în diferite concerte în ţară şi străinătate. George Enescu execută partea a treia la Paris, cu orchestra Concerts Lamoureux la 10 iunie 1937 într-un concert de prime audiţii romîneşti şi la New-York, la Metropolitan Opera House, cu orchestra simfonică din Philadelphia în concertul din 14 mai 1939. În Franţa, cu ocazia primei audiţii a lucrării, Lipatti obţine o nouă consacrare şi peste hotare : Medalia de argint a Republicii Franceze pentru compoziţie.

Suita simfonică „Sătrarii" scrisă pentru orchestră mare, este o compoziţie amplă, de inspiraţie folclorică, cu un caracter programatic bine pronunţat desvăluit chiar de compozitor în titlurile sugestive ale celor trei părţi, evocînd un episod din viaţa ţiganilor nomazi. Lipatti îşi consolidează aici drumul său în compoziţie. El apelează cu curaj şi iniţiativă la orchestra modernă, căutînd rezolvări variate şi personale. Desigur că influenţa maeştrilor săi Mihail Jora şi George Enescu se face încă simţită, însă străduinţa tînărului de 16 ani este cu totul meritorie.

Prima parte, „Vin sătrarii" (Allegro maestoso), adoptă o formă liberă de sonată. O scurtă introducere a suflătorilor în şaisprezecimi acompaniaţi de corzi în pizzicato evocă sosirea ţiganilor în Floreasca, mahalaua de altădată a Bucureştilor. Apariţia temei principale este anunţată de corni care îi expun primele două măsuri, apoi de un motiv sprinţar la oboi, înrudit cu tema. Şi iată în sfîrşit tema expusă de viorile prime :



Melodia este cantabilă cu intervale melodice specifice romîneşti şi cu un ritm sincopat care ne aminteşte de Mihail Jora (de fapt primul motiv al temei este, ritmic, augmentarea motivului iniţial al „Dansului oltenilor" din baletul *La piaţă*). Distingem în temă două secţiuni : *a*, scrisă în mi minor cu treapta a IV-a urcată şi *b*, revenind pasager la modul iniţial cu alteraţii trecătoare. Suflătorii preiau fragmente din temă. Puntea aduce motivul oboiului din introducere care circulă acum în întreaga orchestră, mergînd treptat din grav către acut şi pregătind parcă intrarea în scenă a unor noi personaje. Tema secundă este expusă în fortissimo de suflătorii de lemn în registrul acut, pe fondul ostinat al arpegiilor corzilor şi pianului :



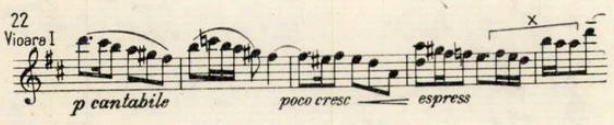
Foarte colorată, instabilă tonal (gravitînd totuşi în jurul lui *do)* melodia are un profil sinuos, cu inflexiuni orientale, redînd sugestiv animaţia momentului.

14) Idem nota 4.

Ea este reluată pe diferite trepte şi, după o ascensiune dinamică în tutti, avînd ca punct culminant un tril general (subliniat de alămuri în „Flatterzunge") încheie expoziţia într-un larg diminuendo. Dezvoltarea prelucrează contrapunctic primele două măsuri ale temei iniţiale. Un fugato început de fagoţi antrenează treptat întreaga orchestră. După un scurt stretto, trei măsuri de $\frac{6}{8}$ pregătesc punctul culminant al dezvoltării în care cele două teme apar suprapuse. Motivul folosit în cele trei măsuri este derivat din prima temă şi are o sensibilă asemănare cu cel din „Dansul chivuţelor" de Mihail Jora din lucrarea citată.

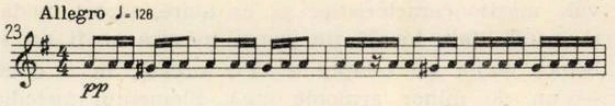
În reexpoziţie primul motiv al temei întîia răsună triumfător la corni augmentat. Viorile continuă tema în valorile iniţiale, predînd violelor secţiunea *b*, variată mult, ritmic şi melodic.

Partea a doua, „Idilă la Floreasca" (Andantino), aduce un binevenit contrast prin atmosfera ei meditativă. Pe fondul arpegiilor viorilor care se contopesc parcă, torcînd firul povestirii, flautul expune fragmentar melodia principală. Aceasta apare în întregime la viorile prime cu expresivitatea ei lirică, scrisă în $\frac{6}{8}$ şi în modul lidian pe *re*, cu alteraţii pasagere (treapta II-a urcată şi a VII-a coborîtă).

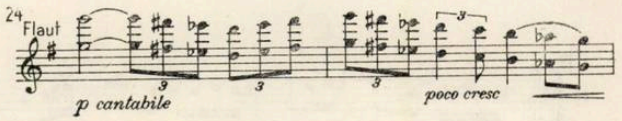


Motivul *x* însemnat în temă va apărea des în decursul acestei părţi, iar în finalul suitei se va împlini într-o temă de sine stătătoare. Tema este reluată de diferite instrumente, iar viorile încheie prima secţiune a acestei părţi cu motivul *x* mai pregnant, cu secunda mărită la început. Secţiunea a doua în mişcare dublă înviorează atmosfera. Este un fugato modulant pe un motiv derivat din temă al cărui început fusese deja anunţat timid de oboi (în măsura 11). După un diminuendo şi o coroană pe bară, atmosfera de la început revine. Această nouă secţiune, a treia, readuce prima temă pe *si bemol*. Secţiunea a patra întrerupe iar meditaţia. Pe arpegiile rapide ale pianului şi tremolo-ul corzilor în la major, flautul suprapune motivul secţiunii a doua, în si bemol minor melodic, deci bitonal. Suflătorii intervin, amintindu-ne motivul *x* augmentat, apoi preiau acompaniamentul în do major, lăsînd în prim plan viorile prime, care cîntă o idee derivată, începînd cu răsturnarea motivului secţiunii a doua. Totul are un caracter liber, rapsodic. Atmosfera se însufleţeşte din ce în ce. Un subito piano întrerupe entuziasmul ; în sonorităţi fine, flautul expune ultima oară motivul *x*, fără secunda mărită, ca o împăcare. Odată cu revenirea măsurii $\frac{6}{8}$, un pasaj de trecere ne duce către ultima secţiune — a cincea — care e în fond reluarea primei. Totul se încheie în pianissimo pe un acord de re major (concomitent cu apogiaturile inferioare ale terţei şi cvintei). Forma acestei părţi ar fi, schematic, următoarea : A — B — Av. — Bv. — Av.

Finalul suitei, „Chef cu lăutari" [15]) (Allegro), cu o structură tripartită, începe cu un ostinato discret, dar bine ritmat :

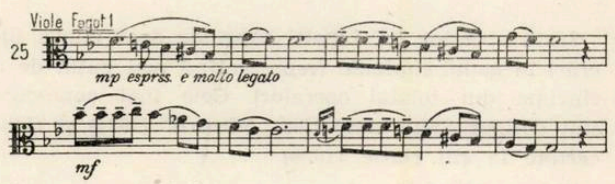


Formulei ritmice pregnante a viorilor prime, secondate de celelalte corzi „batutto" (în la major) i se opune antifonic pianul (în tonul de bază sol major) cu o figuraţie imitînd ţambalul. Motivul principal apare, imediat după ce cele două grupe se pun de acord pe *sol*, la flaut :



E cantabil şi scris în modul major dublu armonic (*sol* cu treptele a II-a şi a VI-a coborîte) ceea ce îi conferă un pronunţat caracter oriental. Imediat, trompetele răspund pe un acompaniament poliritmic cu un motiv de joc contrastant, în la major (cu treapta a IV-a urcată şi a VI-a coborîtă).

Urmează o întreagă desfăşurare a chefului, în care cele două elemente tematice apar fragmentar, la diverse instrumente, în diferite tonalităţi, în canon, inversate, variate ritmic etc. Un mare crescendo duce la o culminaţie politonală ce se opreşte pe un acord de cvarte. (*do diez — fa diez — si — mi*, cu *re* apogiatură). Urmează secţiunea centrală a finalului. Tema largă, cantabilă a violelor (dublate de un fagot) desfăşurată pe acompaniamentul pianului este construită prin amplificarea motivului *x* din partea a II-a a suitei :



Distingem aici paralelismul major-minor, în trecerea de la modul lidian cu treapta a II-a urcată, la dorian cu treapta a IV-a urcată. Tema e reluată de viori şi suflători, apoi cuprinde în fortissimo întreaga orchestră. În mijlocul entuziasmului general auzim, ca un element neaşteptat, primul motiv al finalului (ex. 24). Apariţia lui atrage după sine revenirea primei secţiuni. Aceasta readuce cele două motive, primul fragmentat obosit parcă de atîta chef, la flaut, al doilea în tonul de bază augmentat, apoi redus treptat la forma iniţială. Încheierea reexpune con-

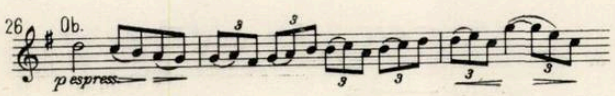
15) Manuscrisul conţine şi traducerea în limba franceză a titlurilor. La final, aceasta este liberă şi o menţionăm pentru a lămuri unele confuzii din diferite publicaţii : „Ivresse" (în romîneşte „Beţie") Această parte e denumită în unele programe „Le Festin". Subliniem deci că „Ivresse" şi „Le Festin" denumesc una şi aceeaşi piesă : finalul suitei *„Şătrarii"*.

cluziv tema secțiunii centrale suprapusă pe ostinato-ului pianului și motivul inițial (ex. 24). Acesta din urmă are totuși ultimul cuvînt, terminînd finalul cu frenezie pe un acord de *sol* fără terță.

O privire de ansamblu asupra Suitei „Șătrarii", singura lucrare simfonică de amploare a lui Dinu Lipatti, ne scoate în evidență legătura trainică a compozitorului cu creația folclorică autohtonă. Tratarea descriptiv-pitorească, folosirea modurilor populare cromatice accentuînd intenționat elementele cu caracter oriental, atmosfera de umor popular îl înrudesc în creație cu mulți compozitori ai vremii: Mihail Jora, Theodor Rogalski, Filip Lazăr (nu se poate să nu ne amintim de Scherzo „Țiganii") și alții. Pe alocuri Dinu Lipatti încearcă o armonie modală alterată, dar dezvoltările sînt cromatice nemodale și bineînțeles contrapunctice. Varietatea procedeelor și efectelor orchestrale folosite ilustrează cu plasticitate subiectul propus, dar diminuiază unitatea lucrării care nu este salvată de revenirea ciclică a unor motive. Lărgind procedeele din Sonatina pentru vioară și pian, tînărul și entuziastul compozitor nu scapă lipsei de economie inerente vîrstei. Partea a doua, de exemplu, este mult prea lungă. Cu toate acestea lucrarea rămîne deosebit de meritorie ca punct de plecare a unei cariere componistice care se anunța rodnică.

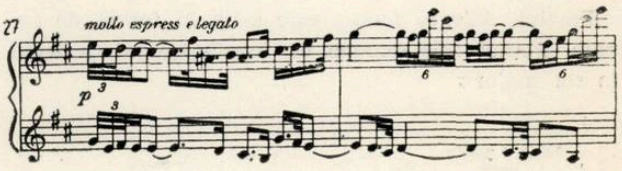
Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră (1936) este rodul primilor ani de studiu la Paris. Diferitele influențe nu atenuiază personalitatea lui Lipatti care crează de astă dată o originală și ingenioasă contopire a procedeelor clasice și contemporane, preponderentă fiind orientarea neoclasică. Prima audiție în țara noastră a avut loc la 5 octombrie 1939 cu prilejul deschiderii stagiunii simfonice la Ateneu în interpretarea autorului și a orchestrei Filarmonice dirijată de George Georgescu. O lună mai tîrziu (18 noiembrie 1939) Lipatti acompaniat de Mihail Jora a dat prima audiție clujeană a Concertino-ului în sala Colegiului Academic. Concertino în stil clasic este prima lucrare tipărită (la Universal Edition, Viena). Cu entuziasmul care-l caracteriza, Dinu Lipatti a dedicat primul exemplar ieșit de sub tipar profesoarei sale Florica Musicescu: „...întîiul meu născut, cu profundă dragoste și recunoștință".

Intitulată la început „Suită clasică", așa cum propusese Nadia Boulanger, lucrarea are patru părți. Compozitorul adoptă de fapt forma Concertului grosso, adăugînd înainte de final un scherzo. Prima parte, Allegro moderato, începe cu o scurtă introducere orchestrală în sol major, cu caracter de preludiere, ale cărei triolete ne amintesc de cunoscutul *Coral* de Bach cîntat atît de des de Lipatti. Pe acest fond sonor, curgător și persistent, oboiul expune unica temă a mișcării, expresivă și liniștită:



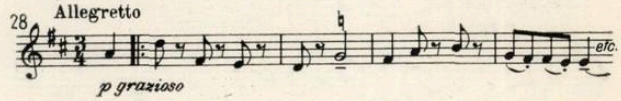
Pianul apare întîi ca un instrument obligat în ansamblul orchestrei, apoi, după reluarea temei de viori, se afirmă scoțînd în evidență un motiv derivat, cu funcție de divertisment. Alternările între orchestră (cu tema) și solist (cu divertismentul) se desfășoară pe un plan tonal clasic. După un episod mai agitat în care motivul divertismentului se aude la violoncele, un subito piano readuce atmosfera inițială. Tema revine în tonul de bază la violoncele în canon cu pianul. Este un moment de frumoasă reușită artistică. Apoi viorile preiau concluziv ideea principală, iar mișcarea se încheie cu un crescendo al întregii orchestre, după ce tema se făcuse auzită fragmentar, o ultimă dată, la violoncel.

Partea a doua, Adagio molto, scrisă în tonalitatea preferată a cantorului de la Leipzig — si minor, ne aduce aminte de scriitura clară a Invențiilor la două voci, de sinuozitățile melodice și fluctuațiile ritmice ale unora din părțile instrumentale din marile opere vocal-simfonice, sau de atmosfera reținută, meditativă, a Andantelui din Concertul italian. Un solo de vioară, ca o arie clasică, deschide această mișcare. Pianul aduce o idee muzicală, expresivă cu un plus de vibrație interioară:



Tema pianului trece la oboi, apoi solistul propune un nou motiv derivat, dar mai îndrăzneț. Atmosfera se înviorează, motivul este reluat pe diferite trepte, de oboi, fagot, viola solo, într-un viu dialog activizat de mersul ascendent al basilor. Vioara solo readuce tema principală (ex. 27) apoi, după un pasaj modulant, întreaga orchestră se oprește pe un acord de treapta a II-a. Urmează cadența solistului bazată îndeosebi pe motivul caracteristic de început al temei pianului. Adagio-ul se încheie cu revenirea atmosferei inițiale în care vioara solo își cîntă din nou aria și cîteva fragmente din temă. După părerea criticului muzical elvețian R. Aloys-Mooser [16]), cel mai semnificativ moment al lucrării este tocmai această parte, al cărei „climat pătrunzător, interiorizat și reținut, deși traversat uneori de o neliniște dureroasă, pare a parafraza în mod anticipat crezul artistic al muzicianului: *Muzica este un lucru grav*".

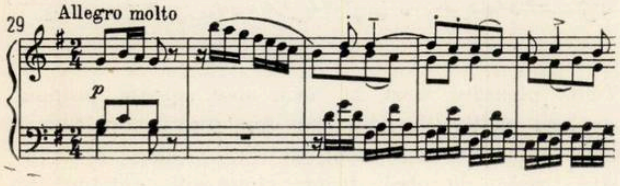
Partea a treia, Allegretto, e de fapt un Scherzo. Tema „A"-ului este expusă de viorile prime și are un evident caracter dansant:



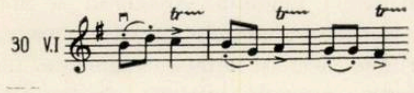
16) R. Aloys Mooser „Dinu Lipatti-Concertino în stil clasic" (Geneva, 22 mai 1954), în cartea: *Aspects de la musique contemporaine (1953—1957)*, Labor et Fides, Geneva, pag. 48—50.

Pianul o însoţeşte foarte reuşit în şaisprezecimi învăluind-o intr-o distinsă dantelă sonoră. În al treilea plan, celelalte corzi acompaniază discret cu modeste intervenţii imitative. După clasica bară dublă, tema modulează cu îndrăzneală într-un viu dialog între viorile prime şi cele secunde, amintindu-ne, aşa cum remarca şi muzicologul Eugen Pricope, de procedeele componistice ale lui Prokofiev (Simfonia clasică). Trio-ul aduce o atmosferă complet contrastantă. Pe un fundal sonor ostinat (fagoţii în terţe staccato, corzile pizzicato şi timpanii), oboiul apare cu o temă ironică. Pianul e singurul instrument care are curajul să-l înfrunte, adoptînd cu mult umor un ritm sincopat şi salturi melodice neaşteptate. Umorul caracteristic lui Lipatti devine aspru, sarcastic. Este vizibilă infuenţa procedeelor contemporane (Strawinsky de ex.) şi chiar a muzicii de jazz (în afară de ritm, modul de a prezenta aceeaşi melodie la ambele mîini la distanţă de cvintdecimă). Viorile prime însoţesc pianul în contratimp, apoi reiau concluziv melodia oboiului. Acesta încearcă spre sfîrşit să reintre în scenă, dar nu reuşeşte decît sporadic, se bîlbîie, apoi, resemnat, renunţă. Urmează reluarea clasică a primei secţiuni.

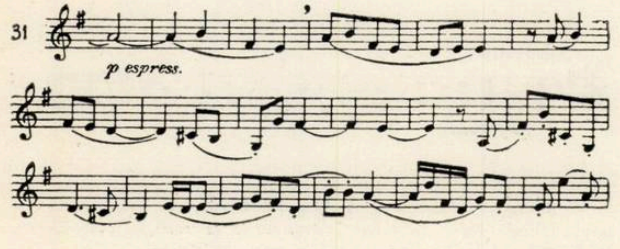
Finalul, Allegro molto, este scris în formă de sonată. Pianul solo expune cu însufleţire prima temă în sol major :



Motivul iniţial (prima măsură) este împrumutat din finalul unei Sonate în sol major de Haydn. Orchestra reia tema, variat, aducînd în mod ingenios inflexiuni de dans popular romînesc :



Motivul de joc e repetat în secvenţe coborîtoare la oboi şi viorile secunde pe fondul şaisprezecimilor viorilor prime, făcînd trecerea spre tema a doua. Aceasta apare tot la solist în re major. Lirică, visătoare, cu o notă de melancolie şi parfum modal, ea este evident de inspiraţie populară (în măsurile 4—5 melodică specific romînească ; în măsura 16 motivul de joc citat) :

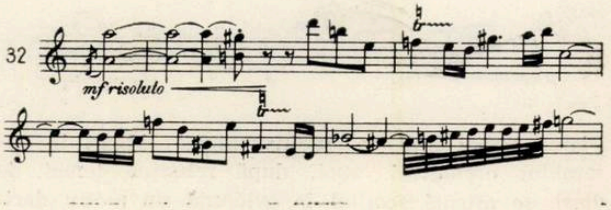


O preiau viorile ducînd către fraza concluzivă în care auzim din nou motivul lui Haydn. Desvoltarea afectează prima temă, apoi motivul de joc romînesc. Acesta împreună cu motivul lui Haydn apare uneori inversat, apoi în mers suitor dînd un plus de optimism în dialogul entuziast dintre solist şi orchestră. O falsă repriză în si bemol major la oboi ne anunţă glumeţ (scherzando) dar discret (pianissimo) sfîrşitul desvoltării. În repriză atmosfera de joc este mai evidentă, pianul fiind cel care acompaniază în şaisprezecimi în locul viorii din expoziţie, sugerînd discret sonoritatea ţambalului. Tema a doua apare acum la suflători iar fraza concluzivă e melodic inversată. Coda este o lungă rezolvare a culminaţiilor sonore precedente, procedeu caracteristic la Lipatti. După un scurt dialog între viorile prime şi oboi remarcăm motivul de joc coborîtor, în terţe, la viori şi suitor la fagoţi. Un mare diminuendo încheie într-o sonoritate estompată acest impetuos final, caracterizat de Mooser : un „vertige collectif".

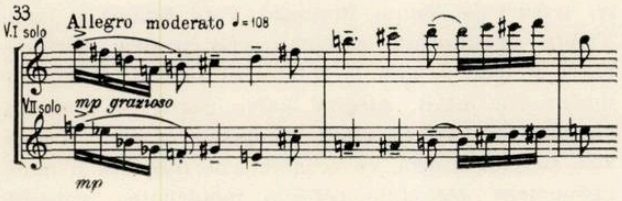
Popularitatea de care se bucură această lucrare e pe deplin meritată. Scris cu o prospeţime melodică unică, încadrînd în forme clasice fără a pastişa, o inspiraţie interesantă şi pe alocuri foarte originală, Concertino în stil clasic confirmă, aşa cum remarcă şi criticul elveţian citat mai sus, talentul creator cert al lui Lipatti. Discul ne păstrează înregistrarea acestui Concertino în versiunea admirabilă a autorului, acompaniat de Orchestra de cameră din Berlin, dirijată de Hans von Benda.

Doi ani mai tîrziu, Dinu Lipatti scrie o nouă lucrare simfonică intitulată *Simfonia concertantă pentru două piane şi orchestră de coarde* (1938), dedicată profesorului său Charles Münch. Acesta o şi dirijează în primă audiţie în sala Pleyel la 3 iulie 1939, avînd ca soliști pe Clara Haskil şi autorul. În ţară, lucrarea este prezentată pentru prima oară la 4 mai 1941, la Ateneu, de către Orchestra Filarmonicii dirijată de George Georgescu avînd ca soliști pe Madeleine Cantacuzino şi pe compozitor. Nu avem de-a face cu o compoziţie de prea mari proporţii, aşa cum ne-am fi aşteptat, poate, citind titlul ei. După „Sătrarii" Lipatti evită orchestra mare şi caută cu modestie noi mijloace de expresie într-un cadrul formal simplu. (Primele două părţi sînt tripartite, iar de-abia partea a treia încearcă o formă liberă de sonată). Spre deosebire de Concertino, Simfonia concertantă ilustrează influenţa muzicii contemporane (Strawinsky de pildă) mergînd pe aceeaşi linie cu cele Trei dansuri pentru două piane, compuse cu un an mai înainte.

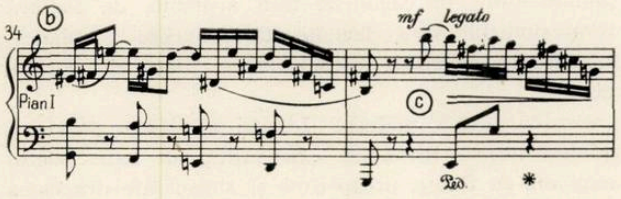
Partea întîia începe cu o întroducere lentă (Molto maestoso) în care pe fondul acordurilor pianului II, al violelor în triolete şi al violoncelelor, viorile prime expun o idee muzicală cu aspect de arie clasică, dar bogată în alteraţii şi modulantă :



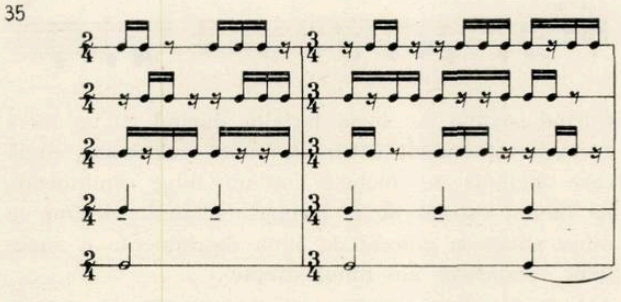
Reluată în cadrul unui canon de vioara a II-a, tema duce către o aglomerare contrapunctică şi un precipitando care fac trecerea către secţiunea centrală, Allegro moderato. Trei motive muzicale constituie materialul de construcţie al acestei secţiuni : primul (*a*) expus de două viori, cu o notă de umor datorată ritmului capricios şi ciocnirilor melodice cu aspect politonal :



al doilea (*b*) şi al treilea (*c*) expuse de pianul I, modulante dar gravitînd totuşi în jurul lui mi minor :

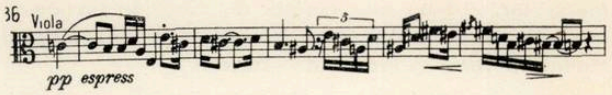


Motivele sînt preluate imitativ de diferite instrumente, apoi după un scurt episod poliritmic, pianele singure le prezintă armonios suprapuse şi dezvoltate contrapunctic. Un al doilea episod al secţiunii centrale (un poco sostenuto) aduce un contrast binevenit prin pasajele sale poliritmice

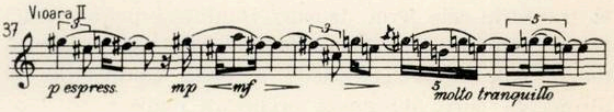


urmate de un mare crescendo conclusiv cu isbucnirea motivului *a* la pianul II. Tempo primo reia atmosfera introducerii în care mai rămîn elemente din episodul poliritmic. După revenirea temei iniţiale (exemplul 32) mişcarea se încheie cu un nou crescendo larg, sonor, şi două acorduri finale de cvartă.

Partea a doua, Molto adagio, este scrisă în măsurile alternative simetrice $\frac{3}{4}$ şi $\frac{2}{4}$ şi se desfăşoară într-o atmosferă lirică, inspirată, plină de poezie, care ne aminteşte de şcoala impresionistă franceză. Pe fundalul sonor incolor al viorilor divizate, cîntînd ppp un *si* repetat în flageolete pe care celelalte corzi îl punctează cu fragmente melodice în pp, pianele aduc reuşite efecte de lumini şi umbre. După ce pianul I colorează sonoritatea cu un *la bemol* repetat în şaisprezecimi, violele expun prima idee muzicală instabilă tonal, cu un profil sinuos şi expresiv :



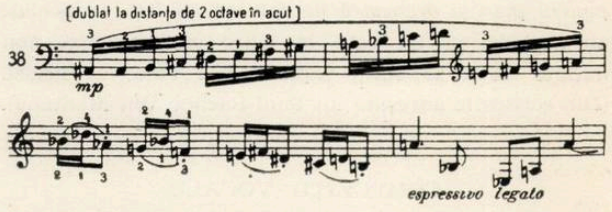
O nouă idee ca o doină la viorile secunde o completează pe prima adăogînd un suflu romînesc la atmosfera generală :



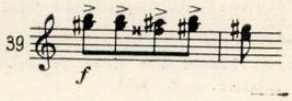
Observăm ambitusul mic al acestei melodii şi ritmica ei variată. Urmează un episod central mai mişcat (un pocco piu animato ma tranquillo) întrucîtva contrastant, a cărui temă este — spre deosebire de cea precedentă — mult mai simplă ritmic, dar desfăşurată pe un ambitus mare. După o revenire episodică a atmosferei iniţiale (lucru rar — revenirea „A"-ului în cuprinsul „B"-ului) două viori, o violă şi un violoncel reiau fragmente din această idee într-un dialog modulant, şi discret. Tempo primo revine cu *si* repetat în şaisprezecimi la pian. Cele două viori continuă parcă parţial discuţia nereuşind să spună mai mult decît terţa coborîtoare *re-si*. Viola solo ne reaminteşte prima temă (la terţa superioară). Totul se încheie în sonorităţi fine, învăluitoare, cu un ultim *re-si* al viorii secunde solo. Schematic forma acestei părţi ar fi următoarea :

A—B (*b,A fragm.,b'*) — *A'*

Finalul, Allegro con spirito, are o atmosferă de entuziasm, de joc cu umor şi accente de ironie. Se începe cu o formulă de acompaniament în optimi pizzicato la violoncele şi contrabaşi. Treptat intră în joc toate celelalte instrumente. Pianul I expune cu strălucire ideea principală a acestei părţi :



Distingem trei elemente componente : un pasaj cromatic ascendent, un motiv de joc descendent şi un fragment melodic expresiv. Fiecare în parte va contribui la dezvoltările din pasajele următoare. Orchestra reia ideea pe fondul ostinat al pianelor. Tema a doua, contrastantă, aduce o variaţie şi un parfum discret romînesc. Acesta este accentuat în dialogul care urmează între viori şi pianul II, pe următorul motiv de joc popular : (derivat din tema secundă).



Motivele arătate revin în desvoltare în variate combinații polifonice într-un iureș entuziast. Reexpunerea materialului tematic se face foarte liber. Prima temă apare fragmentar împărțită între cele două piane, iar a doua este cîntată de viori. În încheiere, motivul cromatic din tema inițială își spune ultimul cuvînt în forte și crescendo „furioso".

Aprecierea de care s-a bucurat această compoziție a adus autorului „Premiul tinerilor compozitori" din partea societății compozitorilor romîni, în anul 1940.

După această simfonie, Lipatti nu a mai abordat mulți ani genul simfonic. Abia în 1945 se hotărăște să transcrie cele Trei dansuri romînești pentru două piane compuse în 1943, pentru pian și orchestră mare. Este după „Șătrarii" a doua compoziție, și ultima în care abordează orchestra mare.

Dansurile romînești, în această a doua versiune, au fost dedicate dirijorului Ernest Ansermet și prezentate de acesta în primă audiție la pupitrul orchestrei Suisse Romande, la Geneva în concertul din 11 octombrie 1945 cu autorul la pian. Iată ce scria despre această compoziție în ziarul La Suisse, din ziua concertului, muzicologul Aloys Mooser, căruia îi dăm cuvîntul în mod exclusiv, neavînd la dispoziție partitura [17]) : „*Dansurile romînești* atrag atenția prin prospețimea și caracterul expresiv al temelor populare pe care le folosesc, prin mișcarea asimetrică a ritmurilor lor capricioase și săltărețe, care nu se încadrează în nici un metru tradițional, prin savoarea învețmîntării armonice pe care compozitorul le-a dat-o. Căci el găsește în fiecare clipă relații neașteptate, apropieri seducătoare și ciocniri, care, fără a supăra deloc urechea, o mențin continuu trează prin noutatea și vigoarea lor judicios dozată. Tratat cu mîna expertă pe care ne-o imaginăm, pianului i se încredințează aici un rol important, dar rezistă în mod lăudabil la tentația de a abuza de privilegiile lui".

Printre proiectele de viitor ale lui Lipatti găsim și două lucrări simfonice : o *Simfonie de cameră,* din care în 1949 schițase deja trei sferturi și un *Concert pentru pian și orchestră de cameră,* pe care în același an declara că nu este în stare să-l înceapă mai înainte de a se simți capabil să-l cînte el însuși. (Din scrisorile adresate lui Paul Sacher, din Montana).

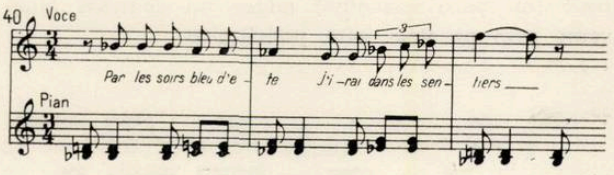
COMPOZIȚII VOCALE

Ultimul capitol din creația lui Lipatti este și cel mai puțin cuprinzător. Primul fragment finit în acest gen pe care-l avem la dispoziție este o glumă muzicală intitulată : „*Les soirées du Parc Jianu*" — mică suită umoristică în opt tablouri și un prolog pentru bariton și pian, scrisă în 1940 și probabil neterminată, deoarece manuscrisul aflat la Academia R.P.R. cuprinde numai două părți : „Prolog" și „Cîntec de inimă albastră". Stilul adoptat este popular, lăutăresc cu o melodie-recitativ acompaniată ostinat, cu armonii disonante și întreruptă din cînd în cînd de cîte un „of ș'aoleo" divers nuanțat. Așa cum arată și autorul pe prima pagină, lucrarea este destinată unui cerc intim familial.

În anul următor însă, Dinu Lipatti lucrează serios la un ciclu de lieduri pe versuri de Paul Verlaine, pentru voce de bariton. În versiunea definitivă el alege numai cinci, numindu-le simplu *„Cîntece".*

În 1945 el scrie *Patru melodii pentru voce și pian* pe versuri de Arthur Rimbaud, Paul Eluard și Paul Valéry. Manuscrisul original scris pentru voce de tenor și pian se află la Biblioteca Uniunii Compozitorilor din R.P.R. Alegînd patru poezii de dragoste ale poeților francezi citați, compozitorul scrie o muzică simplă, directă, cu economie de mijloace și mult rafinament. Melodiile reflectă maturitatea artistică a lui Lipatti care ajunsese și în compoziție la simplitate și concizie. Partea vocală este un recitativ apropiat de intonația vorbirii curente și cu un caracter liber, improvizatoric. Ea se leagă strîns de acompaniamentul, în cazul de față armonic, de factură impresionistă, scris laconic fără excese pianistice, rezumînd, în pasaje caracteristice, ideea de bază a poeziei.

Pentru prima melodie, Lipatti a ales o poezie a adolescentului Rimbaud, „Senzație", în care poetul exprimă cu finețe, prospețime și sinceritate dragostea de natură și dorul pentru ființa iubită. Pe fondul ostinat al acompaniamentului în terțe mari (creînd și o suprapunere bitonală) vocea urmărește fidel meditația și sentimentele poetului :



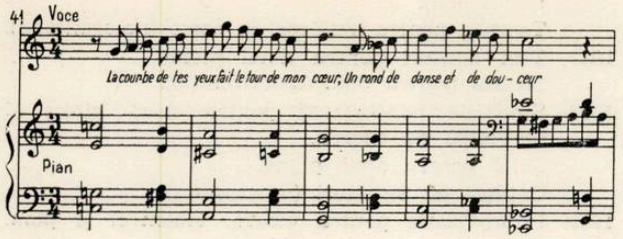
Curînd sextele iau locul terțelor ducînd cu un mers cromatic ascendent către un punct culminant, după care melodia se încheie într-un lung diminuendo pe fondul ostinat de la început (acum în decime la mîna stîngă și colorat de linia descendentă a sunetelor conclusive ale mîinii drepte).

A doua melodie folosește poezia lui Eluard „Îndrăgostita". La fel ca și la melodia anterioară, începutul este un ostinato, de data aceasta la terțele mari adăugîndu-se o figurație capricioasă în triolete. Sentimentul puternic de iubire al poetului este exprimat senin și simplu de compozitor. În punctul culminant acompaniamentul e redus la minimum, el punctează numai exclamația avîntată a vocii. Încheierea reia fragmentar trioletele de la început.

A treia melodie traduce în muzică o altă poezie a lui Paul Eluard : „Cetatea durerii" („Capitale de la douleur"). De data aceasta poetul exprimă sentimentul dureros al imposibilității de a fi mereu lîngă ființa iubită, declarînd că nu-și mai aduce aminte de momentele din viață pe care le-ar fi trăit fără

17) Cuvintele lui A. Mooser sînt citate în *Buletinul de informații* al editurii muzicale Salabert nr. 6, 1953.

prezența ei. Acordurile pline ale pianului însoțesc o linie melodică mai clară care iese din monotonia recitativului :



Pianul reia din cînd în cînd primul motiv vocal, completînd imitativ discursul tenorului.

Melodia a patra ne sugerează de la început pașii iubitei așa cum îi descrie Paul Valéry în poezia „Pașii" din ciclul *Charmes*. Recitativul vocal se desfășoară calm pe fondul armonios al șaisprezecimilor pianului scrise în arpegii brizate, bogate în cromatisme. Încheierea simplă în do major pune capăt instabilității tonale precedente, într-o atmosferă de confesiune intimă. Sensibilitatea poetului găsește un puternic ecou în sufletul compozitorului, care vibrează intens și la unison.

Melodiile lui Lipatti, influențate mult de școala franceză și aceasta inerent, dat fiind sursa de inspirație poetică, formează un ciclu unitar prin tematică, prin structura muzicală unipartită și dimensiunea redusă, chiar prin asemănări motivice melodice (de ex. repetarea descendentă a sunetelor la distanța de semiton ș.a.). Amintindu-ne de lucrările lui Lipatti cu suflu popular, sîntem convinși că el ar fi abordat în timp și în lieduri o tematică românească, exprimată în limbajul muzical corespunzător.

Printre proiectele de viitor, Lipatti menționa în scrisori alte *Șapte melodii* — (fără a indica numele poeților) și o piesă vocală pentru alto și orchestră de corzi, pe care avea intenția să o încadreze cu *Coralul* pentru corzi, compus la Pratteln în 1944 — lucrări pe care nu a mai putut să le termine.

La sfîrșitul acestei treceri în revistă a lucrărilor, relativ puține, ale lui Dinu Lipatti, constatăm că pentru el compoziția a fost nu o ocupație secundară, așa cum s-ar putea crede, dat fiind activitatea lui prodigioasă de interpret, ci o necesitate stringentă, continuă. Insuficienta satisfacere a acesteia l-a făcut adesea să sufere mergînd pînă la a afirma într-una din scrisorile adresate maestrului Jora, că avea momente în care regreta foarte mult că este pianist (Paris, 26 aprilie 1935). Nu există aproape nici o scrisoare în care Dinu Lipatti să nu-și exprime părerea de rău că studiul pianului îi răpește atît de mult timp și nu-l lasă să-și reia *„acest capitol foarte drag"* — compoziția. Pe de altă parte scrupulozitatea lui extremă l-a făcut să abandoneze încercări reușite despre a căror existență vorbesc tot scrisorile : o *Sonată pentru pian* (1937), neterminată, (menționată în unele programe de concert mai vechi în lista operelor), o *Toccată* în mi major pentru două flaute, doi oboi și corzi (1936) proectată în trei părți din care a realizat numai două — *Preludiu și Intermezzo* — mult apreciate de Strawinsky, cîteva piese corale cu acompaniament de orchestră (1937), un *Cvintet de suflători* (1938) neterminat (al cărui manuscris se află la Biblioteca Academiei R.P.R.) etc. etc.

La o privire de ansamblu distingem în creația lui Lipatti patru direcții principale :

1. *Orientarea neoromantică* — influențat de Schumann, Chopin, Liszt — în unele compoziții din copilărie, Sonatina pentru pian, Sonata pentru pian, neterminată.

2. *Orientarea românească* — sub influența școlii românești de compoziție : Enescu, Jora, Rogalski, Lazăr etc. — în unele compoziții din copilărie, Sonatina pentru vioară și pian, Suita simfonică „Șătrarii", Introducere și Allegro pentru flaut, Două dansuri în stil popular românesc pentru două piane, Sonatina pentru mîna stîngă, Trei dansuri românești, „Aubade" pentru suflători.

3. *Orientarea neoclasică* — influențată îndeosebi de Bach, în perioada studiilor de la Paris, — în Concertino în stil clasic, Cadențele la cîteva concerte pentru pian de Haydn și Mozart, Toccata pentru suflători și corzi, neterminată.

4. *Orientarea modernă și contemporană* — sub influența școlii franceze, întîi în direcția impresionismului : Dukas, Debussy, Ravel — în Improvizația pentru vioară, violoncel și pian, Simfonia concertantă (partea II), Trei nocturne, Lieduri ; apoi în direcția tinerei școli franceze pe drumul trasat de Strawinsky — în Concertino (Trio-ul părții a treia), Trei dansuri pentru două piane, Simfonia concertantă (părțile I și III), Cvintetul de suflători, neterminat ; sau cu elemente din ambele direcții : în Concertul pentru orgă și pian.

Este ușor de înțeles că această împărțire nu poate fi absolută și că există întrepătrunderi între diversele orientări. Observăm că, așa cum era firesc, grupul de compoziții cu orientare românească este cel mai cuprinzător și ca număr de compoziții și în timp. Mai mult, elementul românesc este prezent în multe din lucrările celelalte. De altfel, în decursul anilor, Lipatti s-a rezumat la două orientări esențiale : cea românească și cea contemporană încercînd către sfîrșit o contopire : pe de o parte elemente intonaționale și ritmice autohtone, pe de altă parte predilecția pentru polifonie, cu armonie rezultantă cromatică, disonantă, bogat modulantă, mergînd pînă la politonalism, poliritmie și, în general, simplitate și concizie în exprimare. Credem că nu greșim dînd ca exemplu de contopire a celor două direcții lucrarea „Aubade" pentru cvintet de suflători (probabil și cele Trei dansuri românești, din 1945). Totodată trebuie să remarcăm că, din punctul de vedere al creației românești, Lipatti, după suita „Șătrarii", nu a mers mai departe, nereușind să desvolte intențiile de armonie modală sau prelucrare muzicală de tip monodic enescian existente în lucrarea citată.

O trăsătură originală a creației lui Lipatti pe care o scoatem în evidență este caracterul optimist al lucrărilor sale. O robustețe uneori frapantă, care-și trage seva din creația populară, se îmbină cu un umor sănătos și convingător. Nu vom găsi niciodată la Lipatti accentele unei tristeți adînci, fără perspectiva înseninării. Este deosebit de impresionant să descoperi acest flux de vitalitate la un artist a cărui existență a fost atît de scurtă și de tragică.

Deși o soartă neîndurătoare l-a smuls prematur dintre noi, lipsind posteritatea de lucrările de adevărată maturitate pe care ni le pregătea — Dinu Lipatti rămîne în istoria muzicii romînești cu contribuția sa, cantitativ modestă, dar sinceră și de calitate, la valorificarea bogăției folclorului nostru muzical, *„acel aur curat romînesc"*.

★

Nenumărate sînt azi dovezile de prețuire de care se bucură memoria acestui ilustru fiu al poporului nostru. Una din sălile de curs ale Școlii normale de muzică din Paris și alta a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București — poartă numele lui „Dinu Lipatti". O piață din Chêne-Bourg, are acelaș nume. Bustul său (executat de sculptorul Ion Irimescu) la Școala normală din Paris și placa comemorativă la Conservatorul din Geneva, ambele oferite de guvernul romîn, marchează două momente strălucite din viața sa. Discurile cu înregistrările sale, emisiunile radiofonice și de televiziune care îi prezintă adesea operele, diferitele articole din presa romînească și străină și, mai recent, la București, cartea profesorului Dragoș Tănăsescu din colecția „Viața în imagini" sînt tot atîtea mărturii ale deosebitei și bine meritatei aprecieri pe care o are unul din cei mai distinși artiști romîni. Și, bine înțeles, primul pian de concert romînesc (realizat anul trecut la fabrica „Doina" de Silviu Slăvescu) nu putea să poarte alt nume decît „Lipatti".

Odată cu trecerea anilor, chipul lui va apărea tot mai limpede pe cerul culturii romînești, tot mai luminos. Tînăra generație de artiști muzicieni în formare din toate ramurile muzicii va avea mereu în față exemplul strălucit al artistului multilateral și al omului care a fost Dinu Lipatti.

COMPOZIȚIILE LUI DINU LIPATTI *)

1922 Mici compoziții pentru pian (puse pe note și transcrise în cîteva caete de profesorul Paschill).
1932 Sonatină pentru pian.
1933 Sonatină pentru vioară și pian.
1934 Suita simfonică „Șătrarii" pentru orchestră mare.
1936 Fantezie pentru pian, vioară și violoncel.
Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră (editat de Universal Edition-Viena).
Toccata pentru suflători și corzi (neterminată).
1937 Trei dansuri pentru două piane.
Sonata pentru pian (neterminată).
1938 Simfonia concertantă pentru două piane și orchestră de coarde.
Suită pentru două piane.
Cvintet de suflători (neterminat).
1939 Improvizație pentru vioară, violoncel și pian.
Trei nocturne pentru pian.
Introducere și Allegro pentru flaut solo.
Două dansuri în stil popular romînesc pentru două piane.
Concert pentru orgă și pian.
1940 Fantezie pentru pian.
„Les soirées du Parc Jianu" — mică suită umoristică pentru bariton și pian (neterminată).
1941 Sonatina pentru mîna stîngă (editată de Salabert-Paris).
Cinci cîntece pe versuri de Verlaine.
Fantezie pentru pian și orgă.
1943 Trei dansuri romînești pentru două piane (editate de Salabert-Paris).
1944 Coral pentru corzi.
1945 Trei dansuri romînești, versiunea a II-a, pentru pian și orchestră mare (editate de Salabert-Paris).
Patru melodii pentru voce și pian pe versuri de Rimbaud, Eluard, Valéry.
1949 „Aubade" pentru cvartet de suflători.

CADENȚE

1936 Cadențe pentru Concertul în re minor K.V. 466 de Mozart.
1938 Cadențe pentru Concertul în mi bemol major (pentru două piane) de Mozart.
1944 Cadențe pentru Concertul în re major de Haydn.
Cadențe pentru Concertul în si bemol major (K.V. nestabilit) de Mozart.
1945 Cadențe pentru Concertul în do major, (K.V. 467) de Mozart.

TRANSCRIPȚII

1938 D. Scarlatti : Două sonate de clavecin (do major și sol major) aranjate pentru cvintet de suflători.
1940 D. Scarlatti : Șase sonate aranjate pentru cvintet de suflători.
I. Albeniz : „Navarra", versiune personală Lipatti pentru pian.
1942 (?) J. S. Bach : Pastorala în fa major pentru orgă transcrisă pentru pian (editată de Schott-Londra).
1950 (sept.) J. S. Bach : Două studii, transcrise după Cantata 208 pentru pian (editate de Schott-Londra).
J. S. Bach : Realizarea basului cifrat (continuo) din „Ofranda muzicală".

*) Pentru stabilirea unei cît mai complete și exacte liste a operelor lui Lipatti, am consultat listele întocmite de Madeleine Lipatti, Dragoș Tănăsescu și Gh. Firca, completîndu-le și sistematizîndu-le în cursul elaborării prezentului studiu. Dacă unele date au fost modificate, aceasta s-a făcut în urma consultării unor documente, pe care le-am indicat în note, în cuprinsul studiului.

Discografie Dinu Lipatti

A. Înregistrări diverse

ALBUMUL COMEMORATIV DINU LIPATTI

(5 discuri, 30 cm. turaţia 33; F.C.X 491—495, Columbia)

I) *R. Schumann,*

Concertul pentru pian şi orchestră în la minor op. 54 (cu orchestra „Philharmonia" din Londra, dirijată de Herbert von Karajan)

Ed. Grieg,

Concertul pentru pian şi orchestră în la minor, op. 16 (cu orchestra „Philharmonia" din Londra, dirijată de Alceo Galliera)

II) *Fr. Chopin*

14 valsuri (în următoarea ordine: Nr. 4, 5, 6, 9, 7, 11, 10, 14, 3, 8, 12, 13, 1, 2.)

III) Fr. Chopin

Sonata nr. 3 în si minor, op. 58
Barcarola în fa diez major, op. 60
Mazurca nr. 32, în do diez minor, op. 50 nr. 3
Nocturna nr. 8 în re bemol major, op. 27 nr. 2

IV) *J. S. Bach*

Coralul în sol major „Jesus bleibet meine Freude", nr. 10, din cantata 147, aranjat de Myra Hess.

Partita nr. 1 în si bemol major

Preludii de coral transcrise pentru pian de F. Busoni: „Nun komm der Heiden Heiland" (sol major) „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" (fa minor)

Siciliana, partea a II-a din sonata nr. 2 în mi bemol major pentru flaut şi clavecin, aranjată de W. Kempff.

W. A. Mozart

Sonata nr. 8 în la minor K.V. 310.

V) *G. Enescu*

Sonata a III-a pentru pian, în re major, op. 24, nr. 3 (înregistrare realizată de Radio Berna, 1943).

M. Ravel

Alborada del gracioso (Miroirs, nr. 4)

D. Scarlatti

Sonatele în mi major L. 23 şi în re minor L. 413.

Fr. Liszt [1])

„Sonetto del Petrarca" nr. 104 (Ani de pelerinaj, anul II, Italia, nr. 5)

Fr. Schubert

Impromptu în sol bemol major, op. 90, nr. 3 Impromptu în mi bemol major, op. 90, nr. 2 (înregistrare din recitalul de la Besançon).

RECITAL DINU LIPATTI, Besançon, 16 sept. 1950 (două discuri, 30 cm. turaţia 33, F.C.X 698/9, Columbia).

Bach, Partita în si bemol major; *Mozart,* Sonata în la minor; *Schubert,* două impromptu-uri; *Chopin,* 13 valsuri. [2]).

W. A. MOZART, *Concertul pentru pian şi orchestră in do major K.V. 467.* Dinu Lipatti, acompaniat de orchestra Festivalului din Lucerna, dirijată de Herbert von Karajan. Înregistrare din concertul dat la 23 August 1950 în sala Kunsthaus din Lucerna. (un disc, 25 cm. turaţia 33, F.C. 25135, Columbia).

J. BRAHMS, *Valsurile op. 39 pentru două piane* [3]).

Nadia Boulanger — Dinu Lipatti (turaţia 78, D.B. 50—61, His Master's Voice).

G. ENESCU, *Bourée* din Suita op. 10 în re major pentru pian (turaţia 78, D.P. 803 II — 804 I).

D. LIPATTI, Concertino în stil clasic pentru pian şi orchestra de cameră. Dinu Lipatti, acompaniat de orchestra de cameră din Berlin, dirijată de Hans von Benda. (două discuri, 30 cm. turaţia 78, D. P. 620—621).

D. LIPATTI — *Sonatina pentru mîna stîngă* [4])

Dinu Lipatti, pian (turaţia 78, D.P. 811 I—II/R.C. 71—72, D P. 812 I/R.C. 72).

D. LIPATTI — *Patru melodii pentru voce şi pian* [5])

Henri Cuénod, tenor, Dinu Lipatti, pian.

B. Discuri Electrecord (25 cm, turaţia 33)

RECITAL BACH (E C D — 40 [6])

Partita în si bemol major, Coralul în sol major, Două preludii de coral (în sol major şi în fa minor), Siciliana.

VALSURI DE CHOPIN (E C D — 41)

Valsurile nr. 1 în mi bemol major, op. 18
nr. 2 în la bemol major, op. 34 nr. 1
nr. 6 în re bemol major, op. 64 nr. 1
nr. 7 în do diez minor, op. 64 nr. 2
nr. 9 în la bemol major, op. 69, nr. 1
nr. 10 în si minor, op. 69, nr. 2
nr. 11 în sol bemol major, op. 70, nr. 1
nr. 14 în mi minor, op. postum.

R. SCHUMANN, *Concertul pentru pian şi orchestră* (E C D — 67)

D. Lipatti, — orchestra „Philharmonia", dirijată de Karajan.

ED. GRIEG, *Concertul pentru pian şi orchestră* (E C D — 68)

D. Lipatti — orchestra Philharmonia, dirijată de Galliera.

G. ENESCU —*Sonata nr. 2, pentru vioară şi pian în fa minor, op. 6* (ECD — 61)
G. Enescu — D. Lipatti.

G. ENESCU [7]) *Sonata nr. 3 pentru vioară şi pian în la minor, op. 25* în caracter popular romînesc (E C D — 95) — înregistrare recondiţionată.

G. Enescu — D. Lipatti.

C. Înregistrări de interes documentar [8]) (discuri 25 cm., turaţia 78).

J. S. BACH, *Partita în si bemol major* (fragmente: Preludiul, Sarabanda şi Allemanda).
Dinu Lipatti, clavecin. Înregistrare de probă realizată la Scoala normală de muzică din Paris la 25 Iunie 1936.

J. BRAHMS, *Intermezzo în mi bemol minor, Intermezzo în si bemol minor.*
Dinu Lipatti, pian. Înregistrare de probă a Şcolii normale de muzică (25 iunie 1936).

FR. LISZT. *Dansul piticilor* (3474 a) Pe verso: *Bach.* Coralul în sol major. Înregistrare în studio-ul Radiodifuziunii din Bucureşti, la 28 aprilie 1941.

G. ENESCU. *Scherzo* din Sonata nr. 1 în fa diez minor pentru pian. Înregistrare de probă a Şcolii normale de muzică (25 iunie 1936).

---

[1]) În 1946 odată cu Sonetto del Petrarca Lipatti a înregistrat şi piesa *Leggerezza,* care nu apare în discografia casei Columbia (după relatarea lui Walter Legge reprezentantul casei de discuri, în Albumul comemorativ Lipatti).

[2]) Lipseşte valsul nr. 2 în la bemol major, op. 34 nr. 1.

[3]) Înregistrarea este menţionnată în cartea *Hommage a Dinu Lipatti.* În afară de aceste valsuri, Lipatti a mai înregistrat în 1938 şi ciclul de valsuri *Liebeslieder,* cu un cvartet vocal compus din Kedrof, Polignac, Konrad şi Cuénod, (fapt menţionat în cartea prof. Dragoş Tănăsescu).

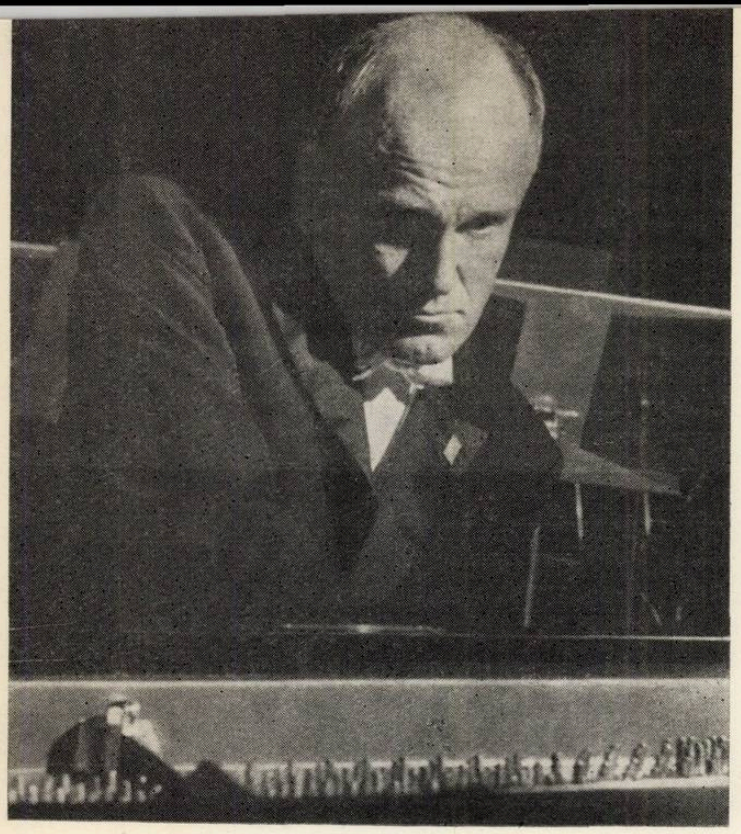
[4]) Discurile cu *Bourée* de Enescu, *Concertino* şi *Sonatina pentru mîna stîngă* de Lipatti se găsesc în Arhiva Institutului de Folclor. O dată cu *Bourée,* Lipatti a înregistrat şi *Toccata* de Enescu.

[5]) Înregistrare menţionată în Cartea *Hommage a Dinu Lipatti.*

[6]) Discurile E C D-40, 41, 67, 68 au fost realizate în baza schimbului cu casa de discuri Columbia (Pathé — Marconi, Paris).

[7]) O dată cu cele două sonate, Enescu şi Lipatti au mai înregistrat şi suita „Impresii din Copilărie".

[8]) Discul cu *Dansul piticilor* de Liszt se găseşte la discoteca Radioteleviziunii, iar celelalte la Academia R.P.R.



Sviatoslav Richter

George Georgescu — Sviatoslav Richter în Brahms

Concertul simfonic „Brahms", susţinut în luna mai de Filarmonica „George Enescu" sub conducerea maestrului George Georgescu, cu colaborarea pianistului Sviatoslav Richter, s-a înscris ca un eveniment de o deosebită semnificaţie artistică.

Maestrul George Georgescu este astăzi, neîndoios, unul dintre cei mai iluştrii reprezentanţi ai artei dirijorale, dezvoltată pe linia gloriosului tradiţii, o artă pe care — urmărirea a peste patru decenii de viaţă de concert — ne permite să o aşezăm alături de aceea a lui Felix Weingartner şi Bruno Walter. Critica europeană l-a socotit pe maestrul George Georgescu, în vremea din urmă, drept unul dintre fruntaşii artei dirijorale contemporane, denumindu-l, în repetate rînduri, „marele senior al muzicii, al baghetei". La apogeul activităţii sale artistice, maestrul George Georgescu are acea ţinută olimpiană în care gestul dirijoral sobru, liniştit şi senin, este încărcat de fluxul interior al unei gîndiri şi sensibilităţi de concentrată esenţă.

Simfonia a 3-a de Brahms a beneficiat de concepţia sa aprofundată asupra chipului în care se cuvine prezentată. Maestrul nu a conferit primei mişcări un caracter conflictual, de luptă, punînd accentul puternic pe expunerea luminoasă şi de mare elocinţă a elementelor tematice, îndeosebi a primei idei muzicale. Revenind, în lucrare, ca un leit-motiv, aceasta a fost luminată, necontenit, în chip strălucit, îmbogăţită cu tot complexul simfonic pe care maestrul l-a dominat cu un calm netulburat şi cu o distincţie desăvîrşită.

Dar o componentă importantă a artei maestrului George Georgescu o constituie capacitatea sa, incomparabilă, de a conduce lucrările cu caracter concertistic, cu solişti.

Sub bagheta sa s-au manifestat cei mai mari solişti ai veacului nostru şi de fiecare dată oricît de diversă era personalitatea acestora, George Georgescu a reuşit să stabilească, cel mai bun echilibru între tutti şi concertist, să valorifice în chip superlativ atît pe solist cît şi masa mare orchestrală. Totul realizat cu mult tact, cu eleganţă, competenţă, şi cu o admirabilă forţă comunicativă.

În mod deosebit ne-a apărut astfel şi în Concertul al doilea de Brahms prezentat împreună cu Sviatoslav Richter.

„În îndelunga mea activitate dirijorală — ne spune maestrul George Georgescu — am avut satisfacţia de a colabora cu cei mai mari interpreţi ai lumii. Parte din aceştia — mai puţini — sînt încă în viaţă. Dar toţi sînt intraţi în istoria muzicii. Primele nume ce-mi răsar în minte sînt acelea ale iluştrilor pianişti Rachmaninov, Prokofiev, D'Albert, Cortot, Gieseking, Rubinstein, Lipatti, Kempff, Backhaus, Brailovski, individualităţi artistice minunat conturate care, păstrînd neştirbită esenţa muzicii, a capodoperilor de valoare universală, au avut şi au darul de a le imprima puternica lor personalitate interpretativă. Amintirile îmi sînt vii şi nenumărate despre fiecare dintre ei, pianişti de faimă pe care, de la pupitrul dirijoral, i-am însoţit cu atenţie, i-am urmărit cu ardoare. Printre aceşti reprezentanţi de frunte ai pianisticei mondiale l-am socotit din capul locului, de la primele recitaluri susţinute la noi, pe Sviatoslav Richter. Artist neasemuit, Richter nu poate fi apreciat sau raportat la gabaritul clasic al interpreţilor. A spune despre el că „e mare" exprimă o realitate indiscutabilă dar insuficient definitorie. Pe Richter l-aşi compara mai de grabă cu o forţă imensă, covîrşitoare a naturii, aşa cum e furtuna dezlănţuită, cum este vulcanul care erupe... Pianistica sa este extraordinară permiţîndu-i să abordeze un repertoriu de o vastitate nebănuită. (Se ştie că încă de acum un deceniu era în măsură să susţină într-o singură stagiune, zece pînă la cincisprezece programe de recital diferite, pentru a nu mai vorbi despre marile lucrări concertistice de care dispune permanent.)

Aş spune că Richter şi-a asimilat de timpuriu opinia lui Busoni care susţinea că „Bach stă la bază şi Liszt la vîrf. Pătrunde-i în adîncime şi atunci, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, îţi vor părea uşor de cîntat..." Fapt este că el interpre-

tează la același înalt nivel artistic cele mai variate lucrări ale unor compozitori aparținînd unor epoci și stiluri extrem de diverse ca Scarlatti, Vivaldi, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms, Mussorgski, Debussy, Prokofiev, Strawinski ș.a. A afirma că pe fiecare ni-i restituie în tot ce au mai esențial și subtil ar fi un simplu truism. Forța lui Richter cred că trebuie căutată — dincolo de uriașele-i posibilități tehnice și interpretative — în sensibilitatea sa de mare subțirime, pentru acele inefabile potențe interioare ale muzicii pe care deslușindu-le cu promptitudine, cu genială intuiție le comunică ascultătorilor cu captivantă putere de convingere.

De fiecare dată cînd am interpretat laolaltă, fie Concertul de Schumann și Concertul nr. 2 de Brahms la Moscova, Burlesca de Richard Strauss ori același Concert de Brahms la București, nu m-am mai gîndit o clipă, mărturisesc, dacă tot ceea ce face este „în adevăratul stil". Nici ulterior nu mi-am pus această întrebare. Afirm însă cu tărie că tot ceea ce realizează Richter are un caracter de supremă artă, de un perfect bun gust. Richter reprezintă, așa cum am spus, incomparabil mai mult decît aceasta. Este o adevărată forță telurică, ce te prinde, te cucerește și te duce pe culmile celor mai înalte satisfacții artistice. El este creatorul care te face să trăiești clipe emoționante și, nu ocolesc cuvîntul, sublime. Am încercat odată mai mult acest sentiment cu prilejul recentei întîlniri, la București. În Concertul de Brahms arta sa interpretativă mi-a apărut izvorînd din adîncurile unui temperament sensitiv extrem de afinat. Pe rînd tumultuos de o impetuozitate la răstimpuri năpraznică ce genera o mare tensiune dramatică apoi suav, liric, de o serafică gingășie el a avut darul de a cuceri pe interpreți și ascultători laolaltă pentru a-i purta în zonele cele mai însorite ale unei arte nobile. Aș mai sublinia chipul magistral în care și-a însușit nu numai severa concepție simfonică brahmsiană a raportului dintre solist și orchestră dar și faptul că tratează el însuși simfonic pianul, așa cum face în Sonatele de Beethoven ori de Schubert ca și în Tablourile dintr-o expoziție de Mussorgski.

Artistul apare fericit întregit de acea simplitate fermecătoare, apropiată și prietenoasă a omului Richter. Îmi revin în amintire zilele petrecute împreună la Moscova, căldura și afectuoasa atenție cu care m-a înconjurat, ca și bucuria revederii, la New York, unde s-a întrebuințat, ca nimeni, să-mi prilejuiască audiția cel puțin a unuia din cele șapte recitaluri (la care nu se mai aflau bilete cu săptămîni înainte); de asemenea, minunatele zile petrecute la Salzburg unde am avut plăcerea să-l știu în sală printre ascultătorii concertului pe care l-am dirijat la Festivalul din 1963". Muzician de profundă și multilaterală cultură, extrem de sensibil la aspectele cele mai variate ale frumosului și înzestrat cu acel umanism propriu creatorilor de autentice valori estetice, Richter se înscrie cu glorie și modestie în rîndul celor mai mari interpreți muzicali ai timpului nostru.

Parafrazînd un celebru distih baudelairian, am spune, în încheiere, că Richter strălucește ca aurora și ne mîngîie ca noaptea...

J.-V. PANDELESCU

George Georgescu

Corul Institutului de învățămînt superior din Oberlin (S.U.A.)

În luna aprilie corul Institutului de învățămînt superior din Oberlin-Ohio (S.U.A.) a dat două concerte în sala mare a Palatului.

Corala, înființată în anul 1929, este alcătuită din 75 studenți și studente, reprezentînd o „selecționată" a organizațiilor corale studențești ale facultăților de muzică, umanistică și științe exacte ale Institutului Oberlin College (fondat în anul 1883).

Programul concertului, deosebit de variat, a apărut ca un fel de trecere în revistă a celor mai valoroase creații corale și o adevărată punte de legătură între trecut și prezent.

Astfel am putut audia lucrări ale strălucitilor reprezentanți ai școlii polifoniștilor englezi : *Thomas Morley* (1557—1603): Fire, Fire My Heart !; *Thomas Weelkes* (m. 1623) : Plînsul lui David ; *Orlando di Lasso* (1532—1594) cu Vilanella (Ecoul), apoi din clasici, *Joh. Seb Bach :* Cantata nr. 150 (acompaniată de o mică formație orchestrală) ; din creația romantică, *Johannes Brahms :* Motet nr. 2, op. 29 și *Claude Debussy :* 3 cîntece pe versuri de Charles d'Orléans. În partea a doua a programului, lucrări ale unor compozitori americani contemporani reprezentînd diverse tendințe ale școlii muzicale moderne.

Prezența artistică a Oberlin College Choir se impune de la primul contact cu auditorul prin tehnică superioară și deosebită sensibilitate.

Tinerii artiști au o manieră de execuție proprie caracterizată prin omogenitate, acuratețe și în special un volum sonor bazat pe intensități medii, fără pianissime sau fortissimo excesive, cu planuri sonore abil reliefate sau estompate, cu o dinamică a tensiunii ritmice și armonice ireproșabilă.

Credem că această siguranță în execuție este, în oarecare măsură, rezultatul unei inovații în amplasamentul membrilor corului, care cîntă așezați într-un curios dispozitiv de celule corale (cvartete vocale mixte iar uneori chiar grupări mai mari) în locul masivelor grupări de partide vocale. După fiecare piesă executată, ei schimbă, cu solemnitatea robelor tradiționale în care sînt îmbrăcați, locurile, trecînd pe noi amplasamente.

Această minuțioasă asociere de voci înrudite, bazată probabil pe cunoașterea exactă a posibilităților vocale individuale duce — după cum confirmă dirijorul — la ascuțirea simțului de răspundere a coristului și la o mai bună audiere a concertului general. De altfel această pretențioasă „chimie a timbrelor" se reflectă în frumoasele sonorități obținute și în nivelul artistic al interpretării.

Remarcabilă este aptitudinea corului de a se adapta celor mai diverse maniere de scriitură corală. Tehnica sa superioară în emisiunea sunetului (dental, șuierat, deschis sau șoptit) îi permite să treacă cu virtuozitate de la tradiționalismul scolastic al preclasicilor (Morley, Weelkes) la sobrietatea majestuoasă a lui Joh. Seb. Bach, la dantelăria delicată a corurilor lui Debussy (care ne-a impresionat, în special prin piesa : „Quant j'ai ouy le tambourin") apoi la îndrăznețele și complicatele construcții polifonice ale compozitorilor americani : *Charles E. Yves* (Psalm 67); *Jean Berger* (Halleluia); *William Hovard Schumann* (Preludiu pentru voci).

Nu putem să nu remarcăm efortul de memorizare solicitat coriștilor care au interpretat pe de rost întregul program. Dacă avem în vedere diversitatea pieselor interpretate (plecînd de la dualismul major-minor al sistemului funcțional clasic, la pentatonismele debussyste și sfîrșind cu intervalica dificilă a muzicii moderne) performanța ni se pare deosebită.

Referindu-ne la lucrările aparținînd compozitorilor americani contemporani putem afirma că ele sînt plantate în cele mai bune tradiții ale polifoniei corale ridicate la nivelul exigențelor și cuceririlor muzicii moderne — însă la modul acceptabil — adică acolo unde expresia și poetica muzicală nu sînt strivite de extravaganțe. Majoritatea pieselor din partea a doua a programului sînt construite cu multă logică, au forță expresivă și gradație dramatică. În unele piese am putut remarca prezența unui modalism și unor ritmuri proprii cîntecului popular american *(song)* din care s-a inspirat suficient, la timpul său, și muzica de jazz.

Aceste trăsături au fost mai evidente, mai ales, în savuroasele prelucrări corale ale lui *William E. Davson* sau în acel minunat cîntec tradițional emoționant interpretat de către solista negresă.

Revenind la tehnica interpretării, trebuie să adăugăm aprecierilor de pînă acum și faptul că membrii formației cîntă în șapte limbi (engleză, rusă, franceză, germană, italiană, spaniolă și latină) putem considera aceste concerte ca o prestigioasă manifestare de măiestrie corală. Desigur că la obținerea înaltului nivel artistic a contribuit în largă măsură profesorul Robert Fountain (doctor în muzică la Con-

servatorul Eastmann al Universității Rochester și absolvent al secției de dirijat coral a Academiei din Viena).

Modul precis, elegant și sigur în care a condus și instruit această formație a contribuit esențial la reușita concertului.

Prezența tinerilor coriști de la Oberlin College pe scenele românești ajută la îmbogățirea cunoștințelor noastre despre viața muzicală americană și contribuie la întărirea legăturilor de prietenie și înțelegere între popoare în spiritul conviețuirii pașnice.

GEORGE DERIEȚEANU

Nicola Nicolov

Pe scena Teatrului de Operă și Balet s-a reprezentat *Aida* de Verdi avînd ca oaspete pentru prima oară la noi pe tenorul bulgar Nicola Nicolov, în rolul lui Radames.

Timbrul vocii sale este cuceritor, cald, apărînd în toate registrele armonios și egal. Cîntă fără nici o aparență de efort, chiar acolo unde țesătura verdiană pune la grea încercare orice organ vocal ; Nicolov uzează cu artă, cînd este cazul, de frumoase inflexiuni în mezza-voce.

Din punct de vedere al interpretării muzicale el a știut să facă față cu inteligență, spectacolului, frazînd frumos, expresiv, trecînd cu ușurință pasajele cele mai dificile ale acestui rol. De remarcat ținuta artistică atît în linia de cînt cît și în prezentarea scenică a personajului. Nicolov întrebuințează mijloace simple în mișcarea scenică dînd toată importanța îndeosebi interpretării vocale.

A cucerit publicul de la prima arie „Celeste Aida", desfășurată cu acel stil de mare distincție în interpretare pe care îl au numai cîntăreții de clasă. Această impresie de la început nu a fost desmințită pînă în finalul spectacolului.

Tenorul bulgar a interpretat după aceea rolul lui Don José din opera *Carmen*, de data aceasta alături de soprana bulgară Liliana Vasilieva (soția sa) care a interpretat rolul Micaelei.

În Don José a arătat o altă gamă de însușiri ce împodobesc vigurosul său talent. A cîntat și interpretat duetul de pură gingășie din actul I întrebuințînd din nou acele sunete frumoase în mezza-voce pe care i le-am deslușit în Aïda. Arta cîntului lui Nicolov s-a desfășurat din plin în faimoasa arie „a floarei" pe care a detaliat-o cu inteligență și cu o voce nuanțată, desvăluind întreg temperamentul de care dispune. În finalul operei Nicolov a demonstrat că posedă și toate mijloacele de expresie ale unui artist dramatic.

La rîndul ei, soprana Liliana Vasilieva a cîntat cu o voce pură și cu sensibilitate, reușind să întruchipeze veridic pe Micaela.

Spectacolul Aïda a fost condus de dirijorul Egizio Massini cu autoritatea și experiența-i cunoscută. Din distribuție au făcut parte Zenaida Pally, Elena Dima-Toroiman, David Ohanesian, Viorel Ban, Nicolae Florei, Maria Crișan, Gheorghe Iliescu, care s-au aflat la înaltul nivel artistic al oaspetelui.

Orchestra precum și corul dirijat de Stelian Olariu au contribuit la izbînda spectacolului ca și baletul original, bine pus la punct de Oleg Danovski (s-a remarcat în mod deosebit Ileana Iliescu balerină de înaltă clasă).

În opera *Carmen*, colectivul artistic, în frunte, de asemenea, cu Zenaida Pally și David Ohanesian s-a aflat sub conducerea dinamică, plină de nerv, a dirijorului Mihai Brediceanu. Publicul a făcut, de fiecare dată, o primire dintre cele mai călduroase tenorului bulgar.

EMIL MARINESCU

Din activitatea muzicală a școlilor medii și profesionale

În aprilie a avut loc întrecerea tradițională a celor mai bune formații corale ale școlilor medii și profesionale din Capitală, în cadrul acțiunilor dedicate celei de a XX-a aniversări a eliberării patriei.

Pe scena Școlii medii nr. 13 „Mihai Viteazul" și-au făcut apariția peste 30 de ansambluri corale, grupuri folclorice și soliști vocali, care au demonstrat reale posibilități artistice în fața unui juriu exigent. Cu acest prilej s-a putut constata un progres față de anii precedenți, atît în ceea ce privește calitatea interpretării, cît și alegerea repertoriului, ținuta artistică, numărul participanților etc.

Nivelul artistic remarcabil al formațiilor a însemnat o adevărată revelație pentru auditorii prezenți în sală, pe toată durata concursului.

Și, într-adevăr, din acest punct de vedere, munca de selecționare a juriului a fost de data aceasta destul de dificilă. Numărul mare al formațiilor premiate (17 coruri, 2 grupuri folclorice și 8 soliști vocali) demonstrează și pe această cale succesul competiției.

În mod deosebit s-a remarcat Școala Medie nr. 13 „Mihai Viteazul". Corul său cu peste 400 elevi, acompaniat de orchestră (dirijor prof. Vasiliu Maxim) a scos în evidență echilibrul vocal și calitatea sonoră, caracteristice corurilor cu tradiție. Repertoriul bine orientat ca tematică, cuprinzînd piese cu conținut educativ a contribuit la succesul acestei formații valoroase, care-și menține astfel titlul de fruntaș de mai mulți ani.

De asemenea, menționăm preocuparea deosebită a prof. Nelu Ionescu, dirijorul Școlii medii nr. 18 „Mihail Eminescu", care cu experiența sa a reușit să prezinte o formație corală mixtă „a capella", remarcabilă prin ținuta artistică și omogenitate.

Școala medie nr. 38, deși tînără și cu mai puțină experiență în acest domeniu, a adus pe scena concursului o notă aparte avînd un repertoriu de calitate, bine studiat, cu o acuratețe și dicțiune apreciabilă. Succesul tinerei formații corale a Școlii medii

nr. 38 se datorește și muncii entuziaste și competente a tînărului dirijor Niculescu Nicolae, care a știut să mobilizeze și să antreneze elevii acestei școli la o activitate extrașcolară interesantă și plăcută.

Printre formațiile premiate se numără și Școala pedagogică de învățătoare, care a prezentat un cor de fete pe 3 voci egale, bine pus la punct, cu o frazare corectă, dovedind folosirea bună a registrelor, dicțiune remarcabilă și entuziasm artistic. Conducătoarea corului a arătat înțelegere justă a profilului acestei școli, contribuind la formarea artistică a viitoarelor cadre didactice.

Corul Școlii profesionale de confecții nr. 6 s-a distins prin disciplină și nivel artistic.

Tot astfel, demn de remarcat a fost corul Școlii speciale nr. 5, care a reușit să impresioneze printr-o armonizare deosebită a vocilor bărbătești cu acompaniamentul orchestrei.

Încă un aspect pozitiv în întrecerea formațiilor corale ale școlilor medii din Capitală. Este vorba de inițiativa de care a dat dovadă profesoara de muzică de la Școala medie nr. 15, care a știut să formeze dintr-un elev un adevărat dirijor de cor. Este vorba de Gheorghe Dan din cl. XI, care s-a achitat cu pricepere de misiunea încredințată, ceea ce i-a adus o mențiune specială în cadrul concursului. Dacă la aceasta adăugăm și unele succese de regie, cum a fost de exemplu părăsirea scenei pe cîntec interpretat de cor, înțelegem și mai mult ce aport poate să aducă preocuparea multilaterală a cadrelor didactice în acest domeniu.

Formația corală a Școlii medii nr. 39 s-a afirmat prin acompaniamentul de fanfară, care a adus o notă nouă în program.

În repertoriul tuturor formațiilor s-a constatat grija pentru creația contemporană, legată de viața nouă. Piese ale compozitorilor Ioan Chirescu, Gheorghe Dumitrescu, Nelu Ionescu, Florin Comișel, Marin Constantin, George Vancu ș.a. și-au găsit o largă răspîndire în cadrul acestui repertoriu, completat și cu piese clasice cu conținut educativ.

Pe lîngă formațiile corale s-au evidențiat și soliști vocali ca : Ghețoiu Florica de la Școala medie nr. 29, Ștefănescu Elena de la Școala medie nr. 2, Similea Maria de la Școala profesională construcții ș.a. ca interpreți de muzică populară : Săvescu Aida, Herea Stela de la Școala medie nr. 13. Soptelea Emilia de la Școala medie nr. 4 și Brotac M. de la Școala medie nr. 24 s-au remarcat ca soliști de muzică vocală clasică.

Concursul a însemnat un nou prilej pentru aprecierea muncii artistice dusă în cadrul activităților extrașcolare de către școlile medii și profesionale din București.

A reieșit în mod evident saltul calitativ al formațiilor prezentate. Aceasta demonstrează, o dată mai mult, nivelul superior de organizare al activității de educație artistică în școlile noastre de cultură generală și profesionale, menită să contribuie la formarea multilaterală a tinerei noastre generații.

ELISABETA SUCIU

Muzică la Televiziune

Din programul muzical pe care televiziunea se străduiește continuu să-l îmbunătățească, am apreciat în mod deosebit adaptarea operei „Păpușile lui Don Pedro" (în traducere exactă : Estrada maestrului Pedro) de compozitorul spaniol Manuel De Falla.

Libretul, scris de compozitor, utilizează un episod din capodopera lui Cervantes „Don Quijote" și anume : poposind la un han, Don Quijote asistă la spectacolul dat de păpușarul Pedro. În acest spectacol de păpuși este vorba de „frumoasa Melisandra, presupusă fată a lui Carol cel Mare, răpită de mauri și salvată de cavalerul Don Gayferos". Revoltat de cele văzute pe scena lui Don Pedro, Don Quijote, „cavaler al dreptății" intervine cu spada, pentru a zdrobi pe asupritorii Melisandrei și distruge astfel păpușile lui Don Pedro. Opera lui De Falla are trei soliști vocali : Don Quijote (bas), Don Pedro (tenor) și tălmaciul (copil — sopran), un număr de personaje mute (Sancho Panza, hangiul, studentul etc.) și păpușile (Carlo Magno, Don Gayferos, Melisandra, regele Marsilio, maurul înamorat, heralzi, cavaleri, soldați etc.). Orchestra este compusă din 26 instrumente printre care și clavecinul.

Adaptarea operei pentru televiziune a fost realizată în condiții optime de Florica Gheorghiescu și Carmen Dobrescu (care a fost și regizoarea emisiei). Înainte de începerea actului propriu zis al operei, s-a introdus un montaj muzical, alcătuit cu pricepere de Lucian Ionescu din fragmente orchestrale ale lucrărilor lui De Falla. Acest montaj a servit ca ilustrație muzicală și fundal desfășurării unor schițe și siluete (desenate în stilul epocii, cu mult bun gust artistic de Dumitru Zbierea) în timp ce recitatorul Dem. Savu, care interpretează și rolul lui Sancho Panza, a făcut evocarea genialului scriitor Cervantes și a prezentat pe scurt cartea sa „Don Quijote".

În ce privește realizarea operei este de relevat buna calitate a viziunii regizorale. Ne-a impresionat în special creșterea gradată cu care a fost valorificată frămîntarea celor din han din momentul anunțării păpușarului pînă la sosirea căruței cu păpuși și instalarea scenei. De asemenea am apreciat sugestivitatea supra-imprimărilor ca de exemplu mixajul imaginilor păpușilor de pe mica scenă cu imaginile create de fantezia bolnavă a lui Don Quijote care le transformă în ființe vii.

La acest spectacol a contribuit din plin talentul actoricesc al basului Nicolae Secăreanu care, prin întruchiparea lui Don Quijote, a înscris o creație excepțională. Expresivitatea jocului și mimicii cîntărețului, puterea de a caracteriza personajul, ne-au amintit de creația lui Feodor Șaliapin din filmul Don Quijote (după opera lui Massenet). Nicolae Secăreanu a parcurs o variată gamă de sentimente de la grotesc (distrugerea păpușilor) pînă la sublim (melodia închinată Dulcineei), vădind o înțelegere subtilă a sensului dramatic al operei și o continuă grijă pentru toate detaliile. Vocea sa generoasă în mediu și grav (mai puțin amplă în acut) a fost suplă și bogată în nuanțe. Monologul din final a fost interpretat cu măiestrie.

În rolul tălmaciului, soprana Elena Cotrubaș a executat lungile recitative muzicale și a cîntat fragmentele melodice cu prospețimea și ingenuitatea unei voci de copil (De Falla indică pentru acest rol un sopran de 15 ani sau o mezzo soprană). Tenorul Ion Stoian a realizat în mod convingător rolul maestrului Pedro, remarcîndu-se nu numai în recitative și părțile cîntate, dar și în fragmentele de proză în care a vădit serioase calități actoricești: o dicțiune bună și un joc plin de naturalețe.

Orchestra, condusă de Carol Litvin, a sunat echilibrat, fluent și colorat, realizînd dinamismul armonic și ritmic al muzicii și atmosfera necesară. Melodica, de esență populară spaniolă, a fost bine reliefată prin instrumentele solistice. Uneori însă o intensitate excesivă a opacizat recitativele.

Imaginile clare, planurile contrastante, inteligent diferențiate, unghiurile de captare interesante, diverse efecte sonore, pantomima păpușilor, dansurile (coregrafia — Stere Popescu) decorurile și costumele (Vasile Rotaru) etc. au adus o substanțială contribuție la succesul emisiunii.

Un cuvînt de laudă se cuvine versiunii romînești a textului făcută cu competență de Anton Antonescu.

OPERA PIMPINONE DE TELEMANN

Cu mult interes am urmărit pe ecranul televizorului opera bufă „Pimpinone" de compozitorul german Georg Philipp Telemann. Operă reprezentativă a școlii muzicale din Hamburg, „Pimpinone" cucerește prin strălucirea stilului, melodica grațioasă și tandră, verva și humorul cu care compozitorul zugrăvește în mod realist situațiile și caracterele personajelor.

Subiectul a fost reluat de Pergolesi în „Serva padrona" și dezvoltat, mai tîrziu, în „Don Pasquale" de Donizetti. Este vorba de o fată frumoasă și inteligentă, Vespetta — care, datorită istețimii, în mai puțin de o oră, din servitoare supusă devine stăpîna bătrînului bogătaș Pimpinone.

Adaptarea acestei opere pentru televiziune a fost — în general — reușită și este de dorit ca astfel de lucrări importante pentru cunoașterea istoriei muzicii să facă obiectul cît mai multor emisiuni televizate.

Relevăm de la început colaborarea fructuoasă a Radioteleviziunii cu Opera de Stat din Cluj.

Traducătorul operei, A. I. Arbore, are meritul de a fi elaborat în romînește textul literar potrivit muzicii lui Telemann, respectînd caracteristicile limbii noastre (accente, lungimea silabelor etc.) și de a fi găsit pentru vocalizele caracteristice stilului epocii, vocalele cele mai potrivite registrului și expresiei respective. Credem însă că unele cuvinte ca „mîrlan", „necioplit" puteau să lipsească.

Rolul lui Pimpinone, un bătrîn libidinos, care se îndrăgostește subit de Vespetta, frumoasa și năstrușnica lui servitoare, lăsîndu-se apoi jefuit și chiar bătut de ea, a fost realizat, cu mijloace simple și expresive, de basul Traian Popescu de la Opera de Stat din Cluj. Dovedind remarcabile resurse vocale și scenice el a interpretat recitativele, ariile și duetele cu multă forță de convingere și cu un comic plin de firesc, învingînd unele dificultăți tehnice (falsete, vocalize, agilități). Socot ca o excelentă realizare masca sa de o plasticitate grotescă (machier — Iancu Ștefănescu).

Soprana Niculina Mirea, în Vespetta, a dozat bine evoluția dramatică a personajului, de la solicitatoarea umilă a unui post de slujnică, la rolul de stăpînă atotputernică. Ea a dovedit bun gust în interpretarea ariilor, lejeritate în execuția lungilor vocalize, dar și oarecare stridență în acut. Este demnă de subliniat buna sincronizare a mimicii celor doi interpreți cu ariile înregistrate pe bandă de magnetofon.

Marianti Banu, regizoarea spectacolului, a rezolvat cu succes unele probleme de adaptare a operei la emisia televizată, ca de ex. desfășurarea în continuă mișcare a celor trei tablouri (în piață, bucătărie, salon), și a insuflat celor doi interpreți ca și grupului de figuranți, celor două subrete și prezentatorului, stilul specific al operei. S-a simțit, totuși, în cîteva scene (ca de exemplu bătaia între cele două fete) că ar fi fost necesare mai multe repetiții.

Orchestra de Stat din Cluj, sub conducerea dirijorului Kurt Mild, un bun cunoscător al lucrării epocii, a interpretat remarcabil părțile orchestrale, pasajele dintre arii și tablouri, micile dansuri și intermezzi, dozînd inteligent acompanierea soliștilor. Recitativele s-au bucurat de corecta mînuire a clavecinului de către Sanda Dragomir.

Contribuții de seamă au mai adus: scenografia-Teodora Dinulescu, realizată pe un spațiu foarte restrîns, sunetul (imprimările de la Cluj — Adrian Petrusievici) imaginea (Const. Lungu, Emerik Irșai, Edviga Adelman), montajul imaginilor (Victor Videriu) ca și munca de coordonare a șefului de producție — Ernest Shvehter.

O MANIFESTARE MUZICALĂ A STUDENȚILOR

Pe platoul televiziunii, un grup de studenți din anul IV, — clasa de operă a prof. Hero Lupescu — au dat un examen neobișnuit, în fața a zeci de mii de telespectatori, executînd fragmente din opere.

Am ascultat un fragment din opera „Boema" de Puccini, tabloul „scrisorii" din „Evghenii Oneghin" de Ceaikovski, un duet din „Cosi fan tutte" de Mozart și două scene de ansamblu din „Nunta lui Figaro" de același compozitor.

Pe lîngă îndrumarea principală dată de profesorul Hero Lupescu (clasa de operă), regizorii Carmen Dobrescu și Valeriu Stănescu au contribuit la pregătirea acestei manifestări artistice în sensul cerințelor specifice televiziunii. Astfel, problemele de aprofundare a caracterului personajelor, de contopire organică a părții muzicale cu mișcarea și expresia scenică au fost în bună parte rezolvate.

În tabloul din *„Boema"* vigoarea și expresivitatea tinerilor interpreți ne-a impresionat în mod deosebit.

Și-au afirmat calitățile vocale și interpretative: tenorul Vasile Moldoveanu — clasa prof. Octav Enigărescu — în Rodolfo (voce agreabilă, unitate în registre, acute în plină dezvoltare; trebuie să-și apropie însă stilul operei italiene) și baritonii Mircea Bezetti — clasa prof. P. Ștefănescu-Goangă — în Marcel, și Lucian Marinescu — clasa prof. Octav Enigărescu — în Chaunard (voci bune, joc de scenă expresiv). În duetul cu Rodolfo, soprana Horiana

Brănișteanu — clasa prof. Arta Florescu — în Mimi, a fost o bună parteneră dar, deoarece nu a cîntat aria, nu a dat întreaga măsură a însușirilor sale. Pe Collin l-a întruchipat basul Dan Zancu — clasa prof. Viorel Ban — a cărui voce rotundă va căpăta, cu timpul, și amploarea necesară, iar în Benoit, rol de bas-bariton, s-a achitat satisfăcător tenorul Ichim Gheorghe.

În scena „scrisorii" din *„Evghenii Oneghin"* de Ceaikovski, soprana Elena Brănișteanu — clasa prof. Arta Florescu —, abordînd rolul Tatianei, rol de o mare finețe psihologică, a reușit în multe momente să redea convingător zbuciumul fetei îndrăgostite. Este necesar să-și stăpînească tremurarea vocii care poate deveni cu timpul „chevrotantă".

Scena din *„Cosi fan tutte"* susținută de soprana Marilena Marinescu — clasa prof. Magda Ianculescu-Muscel — și mezzo-soprana Margareta Pandeli-Mustață — clasa prof. Arta Florescu — a fost realizată cu bun gust muzical, putînd fi apreciată și pentru înțelegerea regizorală justă a stilului mozartian.

Deși în scenele de ansamblu din *„Nunta lui Figaro"* de Mozart intensitățile și planurile sonore nu au fost totdeauna judicios dozate și echilibrate, s-au relevat totuși studenții Dan Zancu (Figaro), Lucian Marinescu (grădinarul), Sanda Olga Moldoveanu (Marcelina) și Mircea Bezetti (Bartolo). Au cîntat corect dar cu unele atitudini statice și convenționale C. Bonig (contele), Lucia Constantinescu (contesa), Gh. Ichim (Don Bazilio) și Elena Brănișteanu (Suzana).

Orchestra conservatorului condusă de Iosif Csire a susținut corespunzător pe soliștii vocali. Ea a vădit totuși, unele impurități atît la coarde cît și la suflători.

Urmărind emisiunile muzicale ale Televiziunii se pot trage unele concluzii pozitive cu privire la folosirea creatoare a mijloacelor sale specifice, care o diferențiază de arta cinematografică și de spectacolele de teatru muzical, precum și cu privire la îmbunătățirea și varietatea programelor în scopul îndeplinirii rolului său estetic și educativ. Se realizează din ce în ce mai bine captarea, redarea sunetelor și imaginilor, mixajul acestora și se folosesc reușite imprimări pe bandă de magnetofon care dau interpreților respectivi, în timpul emisiunii, o mai mare libertate și naturalețe în mișcarea scenică. De asemenea am putut aprecia oportunitatea introducerii, în timpul emisiunilor, a unor fragmente de filme cu scene exterioare, legate de subiect, a unor fotografii sau documente care completează partea pur muzicală, ca și evidențierea unor planuri sonore mai importante, utilizarea unor contraste de imagini, privirea scenei din unghiul ales de regizor pentru a sublinia unele elemente esențiale etc.

Sînt de semnalat și unele deficiențe sau greutăți. Astfel, greșita sincronizare (uneori supărătoare) a mimicii și, în general, a gesticii interpreților cu imprimările de pe bandă; reliefarea unor momente mai puțin semnificative și ignorarea altora mai importante (scăderi care se datoresc repetițiilor prea puține și studierii neaprofundate a partiturii de către cei ce răspund de regie, imagine și sunet); așezarea nepotrivită a microfoanelor, exagerări de intensități sonore, folosirea neadecvată a reverberației, ca și efecte de lumină nereușite, luarea unor imagini din poziții care le deformează etc. Deficiențe care cu timpul vor putea fi înlăturate.

AL. COLFESCU

Tg. Mureș

Orașul Tîrgu-Mureș se bucură de o bogată și interesantă viață muzicală susținută de Filarmonică, Ansamblul de Stat de cîntece și jocuri precum și de un însemnat număr de compozitori din localitate. Filarmonica din Tg. Mureș a făcut un sensibil salt calitativ, legat de prezența la pupitrul ei a tînărului dirijor Remus Georgescu care a reușit să impună acest colectiv alături de cele mai valoroase formații muzicale din țară.

Remus Georgescu, posesor al unei bune pregătiri muzicale, al unei gestici clare și eficiente, a prezentat publicului un număr de piese simfonice de greutate la un nivel artistic ridicat. Semnificativă în acest sens este tălmăcirea dinamică și sugestivă a poemului „Till Eulenspiegel" de Richard Strauss, Simfonia I de Mahler, lucrare ce a facilitat orchestrei un prim și fructuos contact cu opera marelui compozitor vienez și piesele de strălucire orchestrală „Serbări romane" de Respighi. Mergînd pe linia însușirii repertoriului contemporan, orchestra din Tg. Mureș a redat cu succes suita de balet „Pasărea de foc" de Stravinski, lucrare ce a încîntat auditoriul prin luxurianta paletă orchestrală și marea-i varietate ritmică. În dorința de a încuraja și valorifica creația locală a tinerilor compozitori, Filarmonica a promovat o serie de noi lucrări dintre care enumerăm, prima audiție a Simfoniei I de Csiky Boldijar, „Rondo concertant" pentru vioară și orchestră de Szabo Csaba, „Cantata" de Remus Georgescu și „Poemul festiv" de Cosma Geza. De asemeni este de semnalat și prezența unor binecunoscute lucrări ale altor compozitori romîni. La pupitrul acestei orchestre, au mai apărut o serie de alți interpreți. Impresionant a răsunat în sala de concert „Simfonia liturgică" de Arthur Honegger, sub conducerea tînărului dirijor Jan Hugo Huss. În cadrul unui recent concert Simfonia II de Beethoven a fost redată de Lorant Szalman cu o fină muzicalitate. Paul Popescu a prezentat cu o gestică clară și suplă, într-un stil adecvat, Simfonia în Mi bemol major de Mozart. Deși orchestra are o activitate intensă și susținută sînt de semnalat și unele scăderi, ca nesiguranța manifestată uneori în compartimentul alămurilor și lipsa de omogenitate a sonorității corzilor, al căror număr se cere sporit.

Ansamblul de cîntece și jocuri, al cărui rol este popularizarea lucrărilor de largă accesibilitate, îndrumat cu competență de Lorant Szalman, a depășit de mult acest stadiu, reușind să redea în condiții optime cele mai frumoase pagini din literatura corală. Concertele corului din Tg. Mureș întrunesc lucrări din perioada de aur a polifoniei, piese din epoca clasică, romantică și contemporană, precum și poeme și prelucrări de cîntece populare și cîntece de masă ale compozitorilor noștri. Într-un recent program au figurat trei madrigale de Debussy, trei

madrigale de Maurice Ravel şi o seamă de piese inspirate din realitatea zilelor noastre, create de compozitori romîni. Amintim delicatul madrigal „Floarea muncii" de Ştefan Niculescu, senina piesă „Patria mea" de Tiberiu Olah, trei coruri de Sigismund Toduţă, caracterizate printr-o bogată polifonie, măestrit realizată, mobilizatorul cîntec „Cuvîntul Partidului" de Cornel Ţăranu, poemul „Moşul" de Mihail Jora, străbătut de un sănătos umor şi dramaticul poem „Fraţii" de Alfred Mendelsohn, o piesă inspirată, realizată la un înalt nivel artistic. Cu ocazia succesului obţinut în stagiunea trecută în Bucureşti, corul din Tg. Mureş a imprimat pe discuri „Electrecord" cîntece populare şi cîntece de masă, urmînd ca în curînd să apară şi imprimarea unor madrigale din perioada Renaşterii precum şi cele patru madrigale de Tiberiu Olah. În ce priveşte calitatea sonoră a ansamblului, sugerăm ca pe viitor să se obţină sonorităţi mai timbrate, mai omogene, mai ales în registrul acut. Nu putem trece cu vederea rodnica activitate a grupului de pionieri ai ansamblului condus cu seriozitate de Iosif Birtalan, şi care contribuie în mare măsură la educarea artistică a viitorului public.

Muzica de cameră cunoaşte de asemenea o înflorire în acest oraş, atrăgînd un apreciabil număr de ascultători. Aportul unor interpreţi ca : Elisabeth Toth (mezzo-soprană), Voros Gheorghe (oboi), Matias Cosma (pian), Sarvady Iren (pian), este valoros, după cum a reieşit din concertele date. S-a impus în mod deosebit concertul în care au fost prezentate lieduri şi arii preclasice dintre care amintim : „Victoria" de Giacomo Carissimi, „Dulcea mea văpaie" de Benedetto Marcello, „De mă iubeşti" de Giovanni Pergolese, „Iubesc această lume" de Tudor Ciortea, „Obîrşii" de Pascal Bentoiu, „Trecu frumosul ceas" de Zoltán Aladár şi „Patru cîntece de Béla Bartók. Dintre lucrările instrumentale au fost înfăţişate „Sonata pentru oboi şi pian" de Händel, două romanţe pentru oboi şi pian de Schumann şi Sonata pentru oboi şi pian de Saint-Saëns. Pe viitor ar fi de dorit ca programele de muzică de cameră să fie mult mai unitare, prezentîndu-se fie 3—4 compozitori apropiaţi stilistic, fie programe închinate în întregime unor perioade din istoria muzicii, ori medalioane de diferiţi compozitori.

Dintre lucrările scrise de compozitorii din localitate reţinem mai multe piese reuşite. O cantată de Remus Georgescu plină de tensiune şi daramatism, dovedeşte că autorul are un meşteşug componistic evoluat stăpînit cu fermitate. Ar fi de dorit ca tînărul muzician antrenat în munca de interpretare, să nu neglijeze activitatea creatoare, domeniu unde cu ani în urmă a obţinut rezultate frumoase. Ne referim în acest sens la o sonată pentru vioară şi pian, variaţiuni pentru două piane, poeme pentru cor a cappella, poem pentru orchestră. Din compoziţiile lui Zoltán Aladár se reliefează cu precădere ciclul de 24 de piese pentru cor de copii, concepute cu un remarcabil simţ al scriiturii corale polifonice, piese ce au rolul de a familiariza pe cei mici cu ritmurile şi intonaţiile folclorului nostru şi al minorităţilor naţionale. Plăcut impresionat am fost şi de două alte lucrări ale tînărului compozitor, destinate tot corurilor de copii — „Măritişul" şi „Poarta de Aur", suite pline de prospeţime şi elan tineresc. Dinamică ni se profilează Simfonia de Csiki Boldijar; autorul dovedeşte un viguros talent, sensibilitate şi serioase cunoştinţe profesionale, în special în domeniul polifoniei. Îi reproşăm însă unele influenţe din muzica lui Şostakovici, nu întotdeauna armonios integrate în stilul general al lucrării. Plăcut de ascultat, datorită spontaneităţii discursului muzical, melosului de calitate şi îngrijitei scriituri orchestrale. în ciuda unei monotonii ritmice, ce se face resimţită pe alocuri, este Rondo-ul concertant de Szabó Csaba. Din toate acestea rezultă că în Tg. Mureş viaţa muzicală se desfăşoară într-un ritm viu, că există toate condiţiile ca realizările să fie din ce în ce mai frumoase, satisfăcînd pe deplin pe entuziaştii iubitori ai artei sonore din acest oraş.

DORU POPOVICI

Oradea

Stagiunea Filarmonicii orădene se desfăşoară într-un ritm alert. Cei doi dirijori locali, Miron Raţiu şi Ervin Acel au oferit publicului un program variat, abordînd şi numeroase prime audiţii dintre care unele chiar prime audiţii pe ţară.

Concertul consacrat Recviemului de Verdi s-a bucurat de un deosebit succes. În colaborare cu corul Filarmonicii „Banatul" din Timişoara condus de Ion Romînu şi Mircea Hoinic, şi cu concursul solistic al sopranei Elena Andrei, a mezzosopranei Ecaterina Vîlcovici, a tenorului Mircea Emandi şi a basului Marius Sola, sub conducerea tînărului dirijor Ervin Acel, Filarmonica a oferit publicului una din valoroasele manifestări artistice ale stagiunii. Interpretarea avîntată a subliniat bogăţia melodică a lucrării, suflul ei dramatic. Corul Filarmonicii „Banatul" a oferit de asemeni publicului orădean un concert a cappella de muzică preclasică şi contemporană de înaltă ţinută artistică.

Dirijorul Miron Raţiu a prezentat ca prime audiţii Suita teatrală în stil clasic, de Theodor Grigoriu şi Simfonia VI-a de Schubert. Suita teatrală a lui Theodor Grigoriu, scrisă cu concisiune, cursivitate şi o bună stăpînire a orchestraţiei, a prilejuit o interpretare precisă, omogenă, pentru ca în Simfonia VI-a de Schubert interpretarea să evidenţieze farmecul poetic, patetismul acestei lucrări.

O altă primă audiţie, Concertul pentru pian, suflători şi contrabas de Igor Stravinski, lucrare ce impune prin vigoarea ritmului, a beneficiat de tălmăcirea plină de nerv, de o construcţie unitară, a pianistei Liana Şerbescu şi a dirijorului Miron Raţiu.

Violoncelistul sovietic Victor Apartev, laureat al unor concursuri internaţionale, a executat sub conducerea lui Ervin Acel, Simfonia de concert în mi minor de Prokofiev în primă audiţie la noi în ţară şi Concertul în re minor de Lalo. Am preţuit sonoritatea amplă, frazarea clară, intensitatea expresiei proprii stilului interpretativ al solistului.

Într-un alt concert, harpista Nicoleta Mastero a prezentat, de asemenea în primă audiție, Concertul pentru harpă și orchestră de Karl Ditters von Dittersdorf (secolul XVIII), compozitor legat de Oradea, printr-o activitate de cîțiva ani, desfășurată în calitate de conducător al corului și orchestrei catedralei din acest oraș. Într-o colaborare bine pusă la punct cu orchestra (dirijor Ervin Acel) solista a cîntat cu căldură, cu o bună tehnică, avînd un sunet de calitate.

În Concertul pentru orchestră de Béla Bartók, dirijorul Ervin Acel a subliniat bogăția conținutului de idei, a redat în mod echilibrat caracterul părților, integrate într-o concepție unitară.

Mai mulți interpreți soliști sau dirijori au fost oaspeții Filarmonicii.

Dirijorul Gotfried Schwiers din R.D.G. a prezentat Concerto-grosso de Filip Lazăr, într-o interpretare aprofundată, iar în Simfonia a IV-a de Brahms, dirijorul a vădit maturitate artistică, un nuanțat simț stilistic, capacitate de a reda atmosfera poetică.

Solista concertului, pianista Sofia Cosma, în Burlesca de Richard Strauss, a realizat o interpretare de mare virtuozitate, într-o versiune caracterizată prin libertate ritmică, reunind în jocul ei agilitate, vigoare și un sunet de calitate.

Un alt dirijor valoros, Iosif Hrncir, din R.S. Cehoslovacia, a redat în chip remarcabil Simfonia a IV-a de Dvorak. Dirijorul a urmărit fiecare frază, fiecare moment, căutînd să realizeze efecte multicolore, creînd o ambianță poetică plină de seninătate și optimism.

Ion Ghiga, un valoros și experimentat pedagog și șef de orchestră, a apărut în dubla calitate de dirijor și compozitor (interpretînd Suita în stil clasic). El a îmbinat suplețea frazării, cu o clară reliefare a detaliilor. Violonistul Avy Abramovici, solistul concertului, în Poemul de Chausson și în Concertul pentru vioară și orchestră de Nardini — executat în primă audiție — a dovedit un evident salt calitativ, de la ultimul său concert la Oradea, cîntînd cu o caldă interiorizare.

Simfonia I-a de Schumann a fost redată de dirijor și orchestră cu măreție și dramatism.

Într-o serie de alte concerte a fost evident progresul calitativ al orchestrei: precizie, omogenitate și mai mare disciplină colectivă.

Astfel dirijorul Miron Rațiu ne-a oferit o interpretare valoroasă a Simfoniei a II-a de Haciaturian, prin realizarea unor contraste dintre diferitele părți.

Printre promotorii muzicii de cameră este demnă de subliniat contribuția violonistului Ștefan Lori, care se afirmă și ca compozitor în acest domeniu, alături de violoniștii Thurzo Alexandru, Feher Ștefan, Bogdan Alexandru, Farkas A. și Roman E., violoncelistul Emödi Jon, flautiștii Pech Ludovic și Gheorghe Dumitru, clarinetiștii Ion Viski și Veres Ioan, fagotistul Varga Gavril, trombonistul Reith Gheorghe, oboistul Andor Gheorghe și cornistul Mailath Ștefan, cari alături de pianista Raț Gabriella, au asigurat concerte bisăptămînale, cu numeroase prime audiții, dintre care amintim: Cantabile și presto de George Enescu, Cvartetul de coarde de Stamitz, Concertino pentru trombon și pian de David, Cvintetul pentru suflători de Szervanszki Endre, Trio pentru vioară, clarinet și pian de Tiberiu Olah, Trio pentru vioară, clarinet și pian de Haciaturian, Contrastele pentru vioară și pian de Béla Bartók, Suita pentru flaut de Carmen Petra, Idilă pentru flaut și pian de Emanoil Elenescu, Sonata pentru trombon și pian de Hindemith și Divertisment pentru cvartet de coarde de Michael Haydn.

Calitatea sonoră a formațiilor de cameră satisfăcătoare și în continuă îmbunătățire, impune consolidarea unei ritmici mai pregnante.

Filarmonica, prezentă prin concertele sale săptămînale în viața muzicală a orașului, dovedește că munca serioasă depusă dă tot mai multe roade: o disciplină de ansamblu, o sudură sporită între diferitele compartimente ale orchestrei, și un sunet de calitate. Concertele stagiunii întăresc convingerea că Filarmonica este o formație de la care se așteaptă noi realizări valoroase.

MIRCEA NICOARĂ

★

Sub conducerea lui Alexandru Munteanu — dirijor permanent al orchestrei din Satu Mare, orchestra a susținut în 20 aprilie a.c. unul din concertele reușite ale stagiunii.

Programul a fost alcătuit din suita de balet „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu, Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră de Saint Saëns (solist Nicolae Brînduș), Simfonia 100 „Militara" de Haydn și uvertura „Egmont" de Beethoven.

Piesele din program, variate și nu fără dificultăți, au fost bine interpretate. Orchestra face dovada unei bune pregătiri, mai ales atunci cînd este solicitat grupul de coarde, echilibrat și sudat. În grupul de suflători se remarcă instrumentiști care fac față cu succes rolurilor solistice. În general însă, acest grup are multe probleme de rezolvat, atît de ordin tehnic cît și interpretativ.

Cele mai reușite puncte din program au fost Suita de balet și Concertul pentru pian, piese care cu toată diferența stilistică s-au bucurat fiecare în parte de o interpretare adecvată.

În simfonie și uvertură, unele momente mai puțin realizate sub raport calitativ au estompat calitatea interpretării, în general bună. O mai puțină timiditate în ceea ce-i privește pe suflători (în cazul de față finalul uverturii) este binevenită.

Nicolae Brînduș a interpretat concertul de Saint Saëns cu temperament și cu un deosebit simț al stilului, cîntînd degajat și învingînd cu ușurință problemele tehnice de virtuozitate, specifice acestui concert. Dirijorul Alexandru Munteanu a știut să solicite orchestrei un acompaniament nuanțat, potrivit cu stilul lucrării, pe al cărui fond pianistul s-a putut desfășura în voie, nestingherit, oferind publicului o interpretare de calitate.

Programul s-a bucurat de succes în fața publicului care a manifestat față de solist, dirijor și orchestră căldură și atenție.

GEORGE DRAGA

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

MUZICA

ANUL XIV Nr. 7 IULIE 1964

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

PASCAL BENTOIU

BIBLIOT... SIBIU

Profiluri de compozitori
Mihail Jora

O creaţie de întinderea şi importanţa celei a lui Mihail Jora, creaţie ce se desfăşoară de-a lungul unei jumătăţi de veac, ce cuprinde aproape toate genurile muzicale (cu excepţia operei şi a genului concertant), şi vădeşte o evoluţie continuă, este desigur greu de îmbrăţişat într-un studiu de dimensiuni reduse. Aceasta cu atît mai mult cu cît din cele 50 opusuri de pînă acum ale maestrului, doar primele patru pot fi considerate ca începuturi. Din momentul apariţiei celei de-a cincea lucrări (*„Priveliști moldovenești"*) ne aflăm în faţa unei personalităţi artistice net conturate, care şi-a pus şi a rezolvat în cea mai mare parte problemele de limbaj atît de spinoase pentru începuturile şcolii noastre de compoziţie. De la *„Priveliști"* încoace, lucrări de diverse dimensiuni şi în mod necesar de importanţă diversă au venit să alcătuiască un edificiu impozant care-l situează pe autor în rîndul celor cîţiva creatori de muzică romîni cu o fizionomie proprie, neconfundabilă ; de fapt sîntem în faţa unuia din pilonii fără de care şcoala muzicală romînească, în ansamblul ei, cu greu poate fi concepută.

Personalitate artistică complexă : compozitor, pedagog, interpret, critic, animator al vieţii muzicale, Mihail Jora şi-a marcat puternic prezenţa în toate domeniile în care s-a manifestat. Cu deosebire preţioasă, în afara activităţii de compoziţie, care formează în principal obiectul rîndurilor de faţă, ni se pare străduinţa sa în calitate de dascăl a multe generaţii de muzicieni romîni. De la Paul Constantinescu şi Dinu Lipatti şi pînă la cei mai tineri compozitori care părăsesc acum băncile şcolii, nenumăraţi sînt cei care au trecut prin mîna maestrului — şi chiar dacă numai o parte din aceştia au ajuns la notorietate, este cert că fiecare a adus în zona sa de activitate o temeinică pregătire profesională şi o deosebită seriozitate. A fi studiat cu Jora trece în ochii tuturor drept o garanţie. Poate că secretul cel mai preţios al acestui învăţămînt este faptul că maestrul a ştiut ca nimeni altul să practice o adevărată maieutică a spiritelor, să-l facă pe fiecare să devină el însuşi, să-şi găsească adevărurile sale interioare şi drumul propriu. Maestrul a avut întotdeauna respectul iniţiativelor învăţăcelului, iar critica sa blîndă şi fermă totodată ştia să-l facă pe tînărul entuziast să se ruşineze de neajunsurile sale, dar să şi capete încredere în forţele sale.

Datele mai importante ale vieţii lui M. Jora sînt în general cunoscute şi nu e locul să revenim aici. Reamintim numai studiul muzical la Leipzig cu Max Reger (compoziţie), Stephan Krehl (contrapunct), Robert Teichmüller (pian), profesori de mare prestigiu. În special contactul cu Reger, unul din armoniştii de seamă ai muzicii europene de la începutul veacului, a avut — credem — darul să pună pe calea cea mai bună activitatea celui ce urma să devină cel mai interesant şi mai personal armonist al muzicii romîneşti.

Înainte chiar de a începe discuţia propriu-zisă pe marginea lucrărilor, se cuvine să subliniem că pentru Mihail Jora armonia este un mod de expresie deosebit de eficace şi că în gîndirea sa muzicală ea joacă un rol analog cu cel pe care-l joacă ritmul în gîndirea muzicală a unui Stravinski, ori polifonia în gîndirea unui Enescu. Armonia devine teren de dezbatere a problematicii, sectorul unde se

angajează forţele cele mai importante şi se dobîndesc victoriile cele mai răsunătoare.

În fond în orice act de creaţie există o luptă cu neantul pentru cucerirea formei şi o luptă cu materia sonoră pentru forjarea expresiei, şi fiecare creator de artă conştient îşi distribuie eforturile în raport cu posibilităţile pe care şi le cunoaşte mai bine decît oricine. Mihail Jora a împins investigaţia armonică pînă în cele mai tainice arcane ale structurilor funcţionale, manifestînd în ultima vreme chiar tendinţa de spargere a acestui cadru, aşa cum vom căuta să arătăm mai departe. Toate acestea nu înseamnă cîtuşi de puţin că în muzica sa a neglijat celelalte mijloace majore de expresie. Există un tip melodic specific joresc, după cum ritmurile populare (din jocuri şi colinde) au dobîndit în creaţia sa cea mai aleasă transfigurare.

Fapt consemnat de mulţi cercetători de muzicologie pînă acum, opera lui Mihail Jora culminează în două genuri pe care le-a cultivat cu predilecţie de-a lungul întregii sale activităţi : liedul şi baletul. Paralel cu acestea, a abordat genurile instrumentale pure (sonata, suita, simfonia, variaţiunile), genurile programatice (poemul simfonic, suita cu program etc.), genul vocal-simfonic şi muzica corală a capella. Cum axarea pe anumite genuri este grăitoare pentru configuraţia psihică a unui creator de artă, ne propunem ca în discuţia de faţă să abordăm opera lui M. Jora din acest unghi de vedere. Vom discuta deci : 1) liedurile, 2) baletele, 3) muzica de cameră instrumentală şi 4) lucrările orchestrale.

★

Aproape jumătate din opusurile maestrului, mai precis 23, sînt cicluri de lieduri. În total a compus pînă acum 108 piese, din care foarte multe au devenit celebre şi reprezintă momente importante în evoluţia liedului romînesc. Într-un valoros studiu *) Ştefan Niculescu a pus în lumină principalele aspecte ale unor probleme cum ar fi : „Raportul dintre cuvînt şi melodie“ sau „Imaginile muzicale şi forma liedului“, precum şi unele chestiuni de structură. Ne propunem să adîncim tocmai acest ultim domeniu.

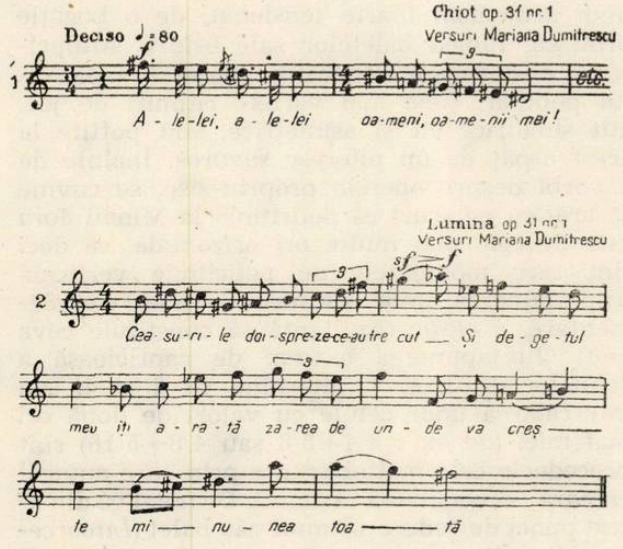
Există în liedurile lui Mihail Jora constante şi există linii de evoluţie. Primele definesc stilul, celelalte semnalează o sensibilitate permanent vie, proaspătă, în continuă prefacere. Pe planul armonic, liedul lui M. Jora este de o densitate cu totul remarcabilă, realizat în general pe 4 sau 5 voci reale, cu mijloace pianistice sobre. Constatăm încă din op. 1 nr. 5 (*„Verheissung“* pe versuri de R. Dehmel) acel abrupt armonic specific joresc, haşurat, dur, tranşant, în care fiecare acord îndeplineşte o funcţie dinamică, duce mai departe pe cărări ce nu pot fi prevăzute, dar care ulterior par firesti. Tipologia acordurilor rămîne în genere cea neoromantică, cu o marcată preferinţă pentru acordurile mărite şi micşorate şi cu o veritabilă predilecţie pentru acordurile de cvarte (reflex poate al unor structuri melodice de esenţă populară). De altfel, un limbaj atît de mobil nici n-ar putea fi realizat fără libertatea pe care o creează în conductul armonic acordurile alterate (prin ambiguitatea direcţiei lor pe planul tonal) şi structurile de cvarte (prin punerea sub semnul întrebării a însuşi veritabilului centru tonal). Evoluţia în timp a acestui limbaj armonic se face — credem — pe două planuri paralele : a) complexitate crescîndă, prin încorporarea tot mai frecventă a procedeelor bitonale şi chiar a unor agregate ce ţin de totalul cromatic, însă în contrafiguraţii bazate pe terţe şi cvarte, adică în acordică de tip cunoscut ; b) spaţierea, lărgirea în timp a prefacerilor armonice. Pentru înţelegerea unei înlănţuiri acordice este necesar un anume timp obiectiv pentru ca urechea să sesizeze complexul armonic, iar rezolvarea să devină necesară. Este semnificativ faptul că cele mai multe din liedurile lui Jora adoptă o mişcare lentă, maiestuoasă, însă chiar în felul acesta densitatea armonică pare uneori prea mare. În ultimele cicluri, acest limbaj — fără a se relaxa — dobîndeşte o desfăşurare mai spaţiată, lăsînd în felul acesta şi melodia să se dezvolte nestingherit şi — ceea ce este mai interesant — să realizeze prin propriile-i mijloace modulaţia. Sugerăm cui ar vrea să aprofundeze aspectele înfăţişate mai sus, o comparaţie între liedul *„Izvorul nopţii“* (op. 28 nr. 5 — versuri L. Blaga) şi *„Spre galeria toamnei“* (op. 49 nr. 5, versuri Mariana Dumitrescu).

Melodica liedurilor lui Jora este, începînd de la ciclul op. 11 pe versuri de O. Goga, aproape constant bazată pe intonaţia romînească. Celule modale specifice (cu preferinţă pentru cvarta lidică, secunda frigică şi sexta dorică), frecvenţa cvartelor (ca puncte extreme ale unor tetracorduri, atît de caracteristice melodicii populare), exploatarea resurselor recitativului de baladă şi alte procedee similare, vădesc că gîndirea melodică a lui Mihail Jora se încadrează şi-şi trage seva din peisajul spiritual romînesc.

Raportul între melodie şi armonie este variabil. Se pare că totdeauna celula melodică iniţială este primul impuls componistic. Ea va reveni, va structura liedul din punct de vedere al formei, îi va stabili identitatea în lumea sunetelor. Pe parcursul tratării se simte însă cum armonia devine fapt preponderent şi cum tinde să depăşească în importanţă linia melodică. Stabilirea unui perfect echilibru între cele două elemente de bază

*) Creaţia de cîntece a lui Mihail Jora în „Studii şi cercetări de istoria artei“ nr. 2/1963.

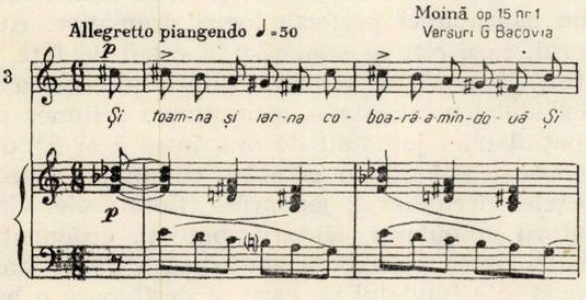
duce la apariţia unor piese perfecte ca *Moină* şi *Pastel* (Bacovia), *Buna vestire*, *O zi*, *Păstrează* (Arghezi), *Ciocîrlia* (Blaga), *Pasărea înaltă*, *Cuvintele* (M. Dumitrescu). Evoluţia se constată şi în felul de a concepe recitativul, de la *Cîntecul din fluier* (Arghezi), unde tonurile se învîrt parcă în jurul unei linii drepte nevăzute, pînă la desfăşurări de genul celor din *Chiot* sau *Lumină* (M. Dumitrescu), unde recitativul intens melodizat se desfăşoară în falduri largi care acoperă portativul de sus pînă jos.

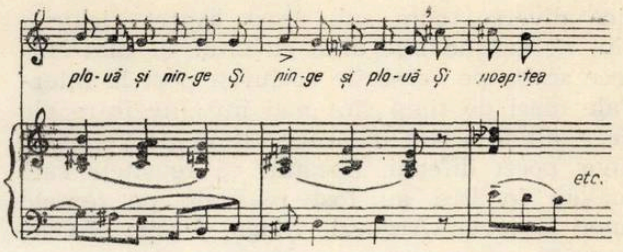


Ritmul păstrează de cele mai multe ori o strictă neutralitate în confruntarea dintre forţa melodică şi cea armonică, în afară de cazurile relativ puţine cînd se afirmă cu un element primordial cum ar fi în *De Paşti* (I. Pillat) sau *Dans* (G. Lesnea).

Forma pe care o îmbracă această neutralitate este izoritmia sau restrîngerea la un minimum de valori în acompaniament şi un giusto silabic (cu baza optimea) în linia vocală. Este drept că în cuprinsul creaţiei lui Mihail Jora, ritmul îşi va lua o splendidă revanşă în balete, adevărate focuri de artificii sub acest aspect.

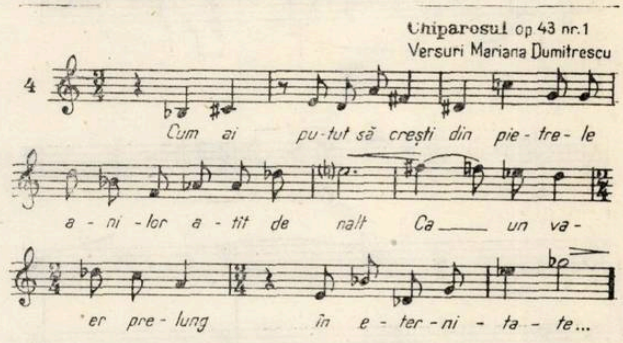
Imagistica muzicală este la Jora axată de obicei pe o dată unică centrală. Ni se pare interesant de citat începutul cîntecului *Moină* (Bacovia).





Fără îndoială că imaginea poetică îşi găseşte un corespondent extrem de plastic în toate compartimentele structurii muzicale. Vocea repetă monoton acelaşi motiv descendent, armonia se compune din grupe de cîte trei acorduri coborîtoare, mîna stîngă parcurge acelaşi mi minor obsedant, iar sensul armonic al vocii este de la fa diez minor, la mi minor încheiat cu cadenţă frigică! Nu se putea o mai mare concentrare de mijloace pe un spaţiu mai restrîns pentru sugerarea unei imagini de felul acesta.

Vom mai reproduce, ca un model de plasticitate muzicală, prima frază melodică din *Chiparosul* (op. 43 nr. 1 — versuri M. Dumitrescu). Imaginea copacului impunător, cu coroana ca o flacără ce se avîntă spre înălţimi, este redată în felul următor:

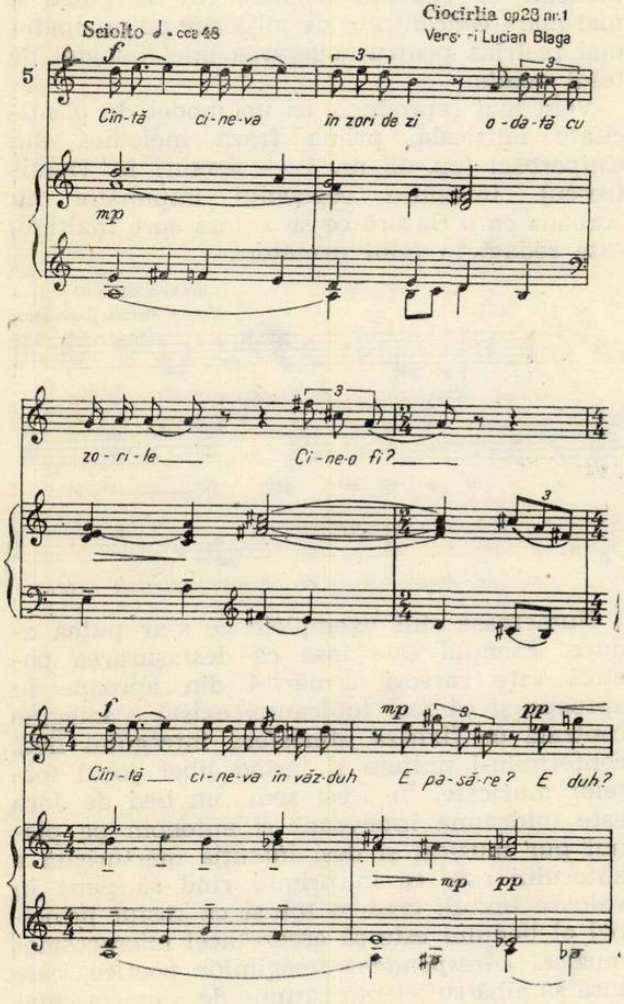


Numeroase sînt exemplele ce s-ar putea aduce. Esenţial este însă că desfăşurarea poetică este rareori urmărită din aproape în aproape şi că mai totdeauna există o imagine centrală ce fixează atmosfera întregului lied, conferindu-i unitate şi lăsînd liber jocul forţelor muzicale. În acest sens, un lied de Jora este totdeauna interesant şi autonom pe planul pur muzical şi deşi intenţia mărturisită a autorului este ca în primul rînd să pună în valoare textul, credem totuşi că rostul principal al liedului este să creeze acel microcosmos muzical *corespondent* imaginilor poetice, care însă să aibă suficientă raţiune de a exista chiar şi pentru cine nu poate gusta subtilităţile textului (să presupunem din necunoaşterea limbii respective). Poezia ca atare nu are nevoie de muzică — şi dacă totuşi muzica se creează, ea nu trebuie să fie ilustrativă, ci să edifice imagini corespondente prin mijloacele sale specifice.

Este ceea ce face de altfel Mihail Jora în imensa majoritate a creaţiei sale de lieduri.

Pe de altă parte este interesant de observat cum el vibrează diferenţiat la solicitările poe-

tice diverse, cum sub acest aspect ciclurile sînt neconfundabile unul cu altul, şi cum cîntece scrise pe versurile aceluiaşi poet la intervale mari de timp sînt mai înrudite între ele decît altele scrise în acelaşi timp pe versurile unor poeţi diferiţi. Socotim că reuşitele sale majore în lied au fost realizate pe textele unor Bacovia, Arghezi, Blaga, Vasile Voiculescu şi — în urmă — Mariana Dumitrescu. Spicuim pentru frumuseţea imaginii muzicale, pentru romînescul subtil din melodică şi pentru ambianţa armonică deosebit de eficace, începutul cîntecului *Ciocîrlia* (Blaga). De notat că ritmul melodiei nu e cel giustosilabic atît de familiar maestrului, ci e variat, contribuind din plin la sugerarea cîntecului pasării.



Arta lui M. Jora este profund realistă în lied (ca şi în celelalte genuri de altfel), redînd peisajul romînesc (psihic şi geografic) prin mijlocirea unui limbaj de o densitate care aduce aminte de forţa pînzelor lui Andreescu, în care fiecare trăsătură de penel cuprinde mai mult decît pare la o primă vedere. Brazda proaspăt răsturnată sugerează şi mirosul reavăn al pămîntului dar şi integrarea cosmică a omului, ochii verzi ai fetei cu basmaua sînt parcă ferestre deschise asupra unei lumi interioare de o bogăţie insondabilă.

Universul poetic al liedurilor lui Jora este ceva similar sub raportul concentrării, al densităţii imaginii. Activitatea sa în domeniul acesta a fost determinată pentru a aduce astăzi liedul romînesc pe o treaptă de desăvîrşire, cum poate nici un alt gen nu a atins încă în cadrul şcolii noastre componistice.

★

Dacă lumea liedurilor lui Jora era cea a unui armonism foarte tensionat, de o bogăţie proteică, lumea baletelor sale este o strălucitoare desfăşurare ritmică, o apoteoză a dansului popular. Cele mai variate ritmuri de joc, atît simetrice cît şi asimetrice, sînt poftite la acest ospăţ de un pitoresc savuros. Înainte de a vorbi despre operele propriu-zise, se cuvine să arătăm pe scurt că poliritmia la Mihail Jora este de cele mai multe ori orizontală, că deci sînt rare momentele de poliritmie verticală (suprapunerea unor ritmuri, diverse, complementare, a căror rezultantă să constituie ceva nou). Juxtapunerea extrem de capricioasă a celulelor de 3, 5, 7, alternînd cu 2 şi 4, sau intercalarea unor celule cu valori de două ori mai mici (de ex. : 3/4+3/8 sau 4/8+5/16) sînt procedeele cele mai obişnuite prin care autorul creează diversitatea ritmică. De notat că din acest punct de vedere ultimul său balet (*Întoarcerea din adîncuri)* prezintă o complexitate mult mai mare decît precedentele lucrări. Atît evoluţia concepţiei ritmice a compozitorului cît şi referirile la folclorul tătărăsc, atît de bogat şi de diferit de cel romînesc, au dus la formule noi în creaţia lui M. Jora. Totuşi, în ansamblu, se poate spune că el construieşte ritmul cu ajutorul unor macrocelule preexistente pe care nu le dislocă, ci le alternează în chip ingenios. (Acest procedeu s-ar putea numi polimetrie ; preferăm totuşi denumirea de poliritmie orizontală, pentru a trece dincolo de imaginea grafică şi a pătrunde în esenţa lucrurilor).

Cinci balete punctează la diferite intervale creaţia lui Mihail Jora. *La piaţă* op. 10 (1928) deschide strălucit seria. Este o lucrare extrem de vie care s-a menţinut în repertoriu de aproape patru decenii şi e departe de a-şi fi epuizat farmecul, în primul rînd datorită poeziei de care este impregnat şi în al doilea rînd din cauza unei perfecte logici dramatice. Autorul, care este şi scenarist în cazul de faţă, a ştiut să recreeze muzical lumea pitorească a mahalalei bucureştene, concentrînd acţiunea pe spaţiul unei jumătăţi de oră, între 5 şi 5^{30} dimineaţa. Oltenii cu cobiliţe, chivuţele, precupeţele, cîrciumarul, jandarmii, florăresele, vînzătorii ambulanţi, lăutarii, beţivul, ordonanţa, toată lumea pestriţă şi simpatică a Pieţii Mari constituie fundalul pe care se desfăşoară o ba-

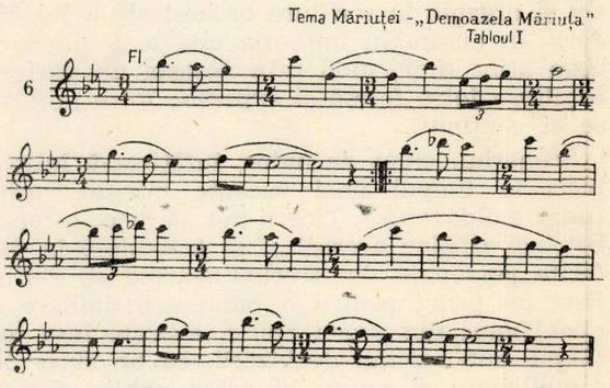
nală idilă între țiganca Chiva și majurul cu fireturi și pretenții. Tematica muzicală este de inspirație romînească, cu incursiuni în muzica lăutărească, iar una din calitățile cele mai prețioase ale autorului, un anume umor caustic, se face din plin simțită. De altfel această dispoziție de spirit, pornind de la *Alaiul țigănesc* din *Priveliști*, trecînd prin unele coruri *(Moșul, Slutul)*, prin *Joujoux pour Ma Dame*, prin *Rumba la Moși* etc ar putea fi urmărită pe întreg parcursul creației lui Jora, pînă la ultimele cîntece pe versuri de M. Breslașu (op. 50). Este un amuzament de tip caragialesc, care în fond exercită o funcțiune critică. Și ca nimeni altul autorul știe să dea curs acestei causticități prin toate mijloacele care-i stau la dispoziție : ritmuri caricaturale, melodică zigzagată, poante armonice, orchestrație caracteristică. Și sub acest ultim aspect partitura baletului *La Piață* este o deosebită reușită. Amintim dansul țigănușilor (clarinet mic, pian, raganella, pizzicate), strigătele negustorilor ambulanți redate onomatopeic în diverse feluri, fanfarele bitonale ale majurului, cîntecul de inimă albastră de la sfîrșit (violină solo, chitară, harpă). Excelent structurat ca formă muzicală, prin diverse reveniri tematice, baletul își află punctul culminant în Dansul Chivei, unde întîlnim și unul din exemplele de poliritmie verticală, realizată printr-un motiv ritmic ostinato, peste care se suprapune tema focoasă a țigăncii.

Operă foarte concentrată, *La Piață* este prima reușită incontestabilă a muzicii romînești de balet.

Mihail Jora va ataca pentru a doua oară genul, 12 ani mai tîrziu cu *Demoazela Măriuța*, partitură de mare efect, plină de culoare, vioiciune și ritm, poate cea mai scenică din toate lucrările sale de balet. Alcătuită din trei tablouri despărțite prin interludii simfonice, lucrarea reînvie un episod anecdotic al anilor 1848 și se învîrte în jurul unui fapt autentic : tradiția populară a dansului Geamalei pe care stăpînirea îl interzisese pentru că devenise prilej de manifestare a nemulțumirilor populației. Scenariul, semnat de Floria Capsali și Aprilena Medianu, se inspiră dintr-o povestire de Al. Antemireanu care relatează fapte „Din vremea lui Căpitan Costache", zbirul Capitalei în timpul evenimentelor de la 1848.

De la prima vedere partitura „Demoazelei" ni se înfățișează mai simplă, mai liniar orchestrată decît precedenta. Este o lucrare în care subtilitățile muzicale sînt lăsate pe plan secund și eficiența dramatică primează (aceasta bineînțeles în raport cu restul creațiilor autorului). În general vorbind, orchestrația lui M. Jora recurge frecvent la dublaje cu rol coloristic, iar instrumentele de alamă sînt utilizate cu vădită preferință, fie dîndu-li-se roluri solistice, fie în grup, fără ajutorul celorlalte compartimente. În paleta compozitorului corzile și alămurile primează, o întrebuințare de factură impresionistă a instrumentelor de lemn fiind totalmente absentă. Acestea au fie rol solistic (în maniera clasică), fie colorează în funcție de necesități liniile melodice ale corzilor. Cromatica orchestrală a lui Jora este alcătuită din tonuri crude, net opuse și evită atît clar-obscurul impresionist cît și luxuriența romantică. Totuși, orchestrația lui Mihail Jora păstrează legături foarte puternice cu tradiția, constituind sub acest aspect un mijloc de expresie mai puțin adîncit de către autor decît spre exemplu armonia sau ritmul.

Demoazela Măriuța vădește un deosebit suflu simfonic. Tabloul I (conspirația bonjuriștilor) este constituit ca un mare ABA, excepțional ca vitalitate și vigoare ritmică. Tematica este creată în spiritul cîntecului și jocului romînesc. Redăm tema Măriuței :



Temă creată în cel mai autentic spirit al cîntecului popular, de la care împrumută formulele melodice, asimetria frazei, repetarea rîndurilor melodice, cadențările și inflexiunea armonică tipică.

Tabloul II, de un pitoresc savuros, cuprinde cele cinci dansuri ale Geamalei (un fel de momîie care îmbracă un om, în felul caprei) și recreează atmosfera unei piețe bucureștene în 1848. Lăutarii care preced cortegiul cîntă „Marșul lui Napoleon" care nu e altceva decît Marsilieza aranjată după fantezia lor și extrasă de autor dintr-o publicație a vremii. Dansurile Geamalei sînt în general construite pe ritmuri asimetrice și oferă coregrafilor un material prețios.

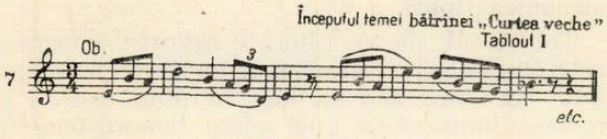
Interludiul simfonic ce conduce la tabloul III este un joc romînesc, cu solo de nai, viori tratate lăutărește și o țiitură susținută de corzi și pian (acesta înlocuind evident țambalul). În scenă apare Barbu Lăutaru cu taraful său și asistăm la o „soarea" într-un salon al vremii. Pe rînd vom auzi o romanță cîntată de un tenor, în ale cărei cuvinte și intonații Mihail Jora a parodiat stilul respectiv, apoi o polcă pe basi falși dansată de tineri, niște geamparale îndrăcite jucate de bătrîni și în fine un vals al Măriuței în compania unuia din supi-

ranții ei (paralel cu desfășurarea conspirației, acțiunea urmărește și ascensiunea socială a Măriuței, care din susținător în susținător ajunge tot mai sus). Dansul balerinei care nu știe să danseze e o parodie a figurilor clasice de balet, iar finalul grandios, construit pe cîntecul revoluționar „Deșteaptă-te, romîne" aduce în scenă ecourile unei mișcări de mase care în amploarea ei depășește cu mult întîmplările mărunte și hazlii la care am asistat pînă aici.

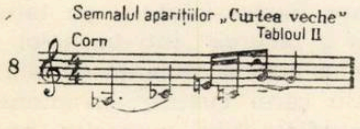
Transfigurarea măiestrită a dansului popular, frumusețea temelor, caracterul direct al dramaturgiei și orchestrației, inventivitatea ritmică, pitorescul evocării istorice fac din *Demoazela Măriuța* o lucrare a cărei reluare pe scenele noastre ar fi cel puțin binevenită.

Cu mult mai complexă apare partitura baletului *Curtea veche* (op. 24 — 1948). Limbajul armonic este mult evoluat, investigațiile în acest sens făcute în alte genuri au pătruns masiv și organic în scriitura orchestrală a lui M. Jora. În ansamblu impresia este a unui clasicism atins (înțelegînd prin aceasta un perfect echilibru între formă și expresie, între mijloace și conținut).

Scenariul, creat de autor, înfățișează întîmplări în timpul unei vacanțe într-un vechi conac moldovenesc. Tinerii vor să joace o farsă bătrînei stăpîne a casei și se travestesc în diferite personaje din trecut, apărînd ca stafii. Este un prilej pentru o pitorească defilare a unor figuri din vremi apuse, evocate însă tot timpul sub semnul deghizării, cu un surîs de complicitate al autorului către public. Citățm începutul temei bătrînei, temă de o largă respirație melodică, sugerînd înțelepciunea și bunătatea caldă a personajului.

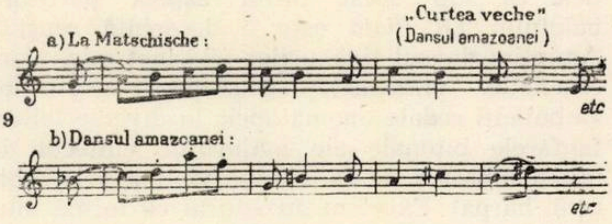


Mici elogii la o lume de amintiri constituie broderiile romantice care vor agrementa această temă, ca și țesătura diafană a corzilor divizate, ce-i va servi de suport. Semnalăm în *Curtea veche* și momente de veritabil contrapunct al unor linii armonice independente și în genere o tratare sculpturală a materialului sonor. Între diversele apariții se aude un semnal :



a cărui funcție muzicală este analoagă cu cea a mortarului ce unește cărămizile, dar care sub aspectul dramatic semnifică tocmai *regizarea* acestor apariții, care țin de farsă, nu de realitate.

Dansul Marelui Logofăt, expus de saxofon și supus unei amplificări și diminuări orchestrale (procedeu drag compozitorului), dansul stareței (vesel — în 7/8) de un ascuțit psihologism (tînăra fată care întruchipează starețа reușește prea puțin să pătrundă gravitatea personajului), dansul beiului (în 5/8 + 7/8), constituit pe moduri cu trepte mobile, dansul bunicilor certăreți, dansul animat al șerbilor sînt pagini de o frumoasă ținută muzicală. Considerăm însă că cele mai atrăgătoare numere ale acestui balet sînt „Dansul amazoanei cu cei patru cavaleri" și „Dansul ctitorilor". Primul este o parodie după melodia la modă pe la începutul veacului „La Matschische" :



O adevărată caricatură muzicală, care subliniată de armonia joresсă în ce are ea mai acid, făcea pe unul din primii auditori să spună că plesnește de plăcere la ascultarea acestei piese. Este o pagină într-adevăr irezistibilă, comparabilă din acest punct de vedere cu cele mai reușite momente din „Povestea soldatului" a lui Stravinski.

Dansul ctitorilor, modal și nemodulant, de o solemnitate deosebită, culminează cu un triplu canon condus cu o mare măiestrie de compozitor. Este interesant să semnalăm traducerea lui coregrafică în concepția autorului. Cei doi ctitori apar ca într-o pictură murală votivă, cu chivotul de forma bisericii în mînă, iar coconii și coconițele descriu mișcări potolite în jurul lor. Ni se pare aceasta o deosebit de interesantă viziune scenică, ce pusă în raport cu multe altele (dacă n-ar fi decît faptul că Jora este propriul său scenarist în două creații de importanță) denotă o deosebită aptitudine pentru teatru și ar fi poate locul să regretăm că autorul n-a atacat genul operei, fie și numai cu titlul de experiență.

Baletul următor, *Cînd strugurii se coc* (op. 35, 1953) este binecunoscut publicului romînesc prin reprezentațiile ce au avut loc și prin suita de orchestră frecvent executată. De o mare vitalitate ritmică, lucrarea culminează cu sîrba finală, splendid instrumentată (de un mare efect este țambalul introdus în orchestră), adevărată pagină de antologie a muzicii romînești. Scenariul situează întîmplările în cadrul unei gospodării colective, iar majoritatea numerelor exprimă bucuria unei munci

duse la bun sfîrșit. Poate că revizuirea acestui scenariu ar adăuga un plus de dramatism spectacolului, pentru că partitura oferă suficiente posibilități în acest sens. Muzical vorbind, credem că lucrarea se situează mai aproape de *Demoazela Măriuța* decît de oricare alta, însă nu este la fel de variată, de explozivă. Ea apare ca o etapă mai calmă înaintea marelui efort pe care l-a cerut ultima lucrare a lui M. Jora în acest gen, *Întoarcerea din adîncuri*, pe un libret de Mariana Dumitrescu.

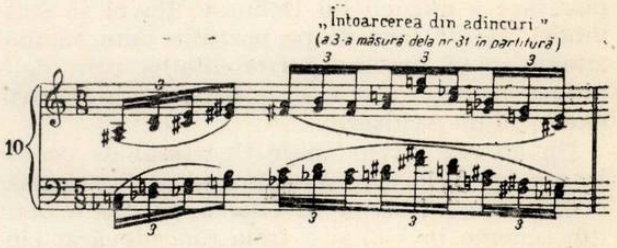
Lucrare de mare întindere (pentru prima oară apar trei acte despărțite de pauze, toate celelalte balete fiind dintr-o singură bucată, cu tablourile legate prin interludii), lucrare de o deosebită bogăție sonoră, făcînd apel la orchestră mare cu o bogată percuție, la solo de contraltă și cor, lucrare de o infinită complexitate ritmică, *Întoarcerea din adîncuri* depășește creațiile anterioare prin problematica abordată, prin orizontul uman și filozofic pe care ni-l dezvăluie.

Pe planul formei și pe cel al conținutului, acest opus constituie o adevărată sinteză a tuturor tendințelor existente pînă în prezent în creația lui Mihail Jora.

Întîlnim lungile recitative ale Povestitoarei (contralto), substanțiale fragmente corale, mari suprafețe orchestrale care depășesc mișcarea de balet propriu-zisă, iar paginile dansante sînt de o desfășurare atît de largă, cum niciodată autorul nu mai scrisese pînă acum. De fapt asistăm la o îmbinare a celor două direcții fundamentale ale artei lui M. Jora : lumea poetico-emoțională a liedurilor, transpusă într-o mare si unitară acțiune cu caracter de basm, se întîlnește cu lumea ritmurilor trepidante a baletelor sale anterioare, și acestea două se topesc într-un șuvoi unic, care este pînă la urmă o frumoasă odă închinată dragostei și omului. Filonul tragic este pentru prima dată exploatat într-o lucrare de mare întindere, fiind pus într-o confruntare violentă (pe plan muzical) cu forța vitală a ritmurilor dezlănțuite, iar sinteza luminoasă din final stă mărturie pentru încrederea în viață, pentru optimismul fundamental al autorului. Ceea ce a putut părea la prima audiție de concert (cînd s-a executat „Nunta tătărască", adică tabloul II din actul II) drept o reeditare pe un plan superior a ceea ce era muzica de balet anterioară a lui M. Jora, apare în economia generală a lucrării ca un fel de enorm „repoussoir", cum spun francezii, menit să pună mai bine în valoare partea lirico-filozofică a lucrării, care constituie — credem — noul în creația de balet a autorului.

Actul I, alcătuit din cîteva blocuri mari (preludiul și sosirea pescarilor, dansul stihiilor, recitativul Povestitoarei, dansul lui Menaru, coda) este organizat aproape la fel ca actul III (preludiu, dansul Mnemezilor, dansul lui Menaru, dansul stihiilor, cor final și plecarea pescarilor), iar aceste acte sînt vădit gîndite ca cele două versante, primul descendent, iar ultimul ascendent, care cuprind între ele valea tuturor bucuriilor și durerilor omenești. Actul II, de asemenea simetric organizat, este alcătuit din trei tablouri din care primul și ultimul cuprind respectiv prologul și deznodămîntul dramei interioare a lui Menaru, iar tabloul central este ceremonia propriu-zisă a nunții, tratată în culori de o violență nemaiîntîlnită în creația autorului, și în care însăși exuberanța din ce în ce mai puternic exteriorizată conduce pe nesimțite către deznodămîntul tragic (episodul furtunii).

Muzical vorbind, găsim în această partitură atît armonismul abrupt al lui M. Jora, cu tendințele lui intrinsece (una spre dizolvare a funcționalității, cealaltă spre limpezire consonantică), cît și lumea ritmurilor asimetrice, urcată pe o treaptă de complexitate neatinsă încă pînă în prezent în muzica românească. Evident, folclorul tătăresc a constituit un imbold, însă considerăm că aici este vorba de ceva ce depășește culoarea locală și anume de evoluția concepției autorului, în ce privește organizarea ritmică. Deși procedeul de bază rămîne ceea ce am numit poliritmic prin juxtapunere, există însă în partitură și întinse suprafețe de poliritmie verticală, realizate în special prin suprapunerea ritmurilor ostinate în baterie cu alte ritmuri în restul compartimentelor orchestrei. Iar pe plan armonic întîlnim formații de felul următor :



în care este evident că forța melodică primează asupra celei armonice (același tip de acord disonant este întrebuințat într-un paralelism strict), însă nu rămîne mai puțin adevărat că într-o jumătate de măsură se epuizează totalul cromatic și că funcționalitatea este abandonată complet. Ca o contrapondere la momente de felul acesta, care apar în funcție de necesitățile expresiei și nu gratuit, găsim și tendința spre luminozitatea solară a acordurilor perfecte, care invadează partitura către final. Aceasta este de altfel o mare calitate a limbajului armonic al lucrării : o deosebită expresivitate, o *cromatică* eficientă în sensul cel mai propriu al cuvîntului. Caracterul de frescă epică este realizat — socotim — îndeosebi pe planul limbajului armonic, dovedind încă o dată, deosebitele calități ale autorului în această direcție.

Poate că într-o desfășurare de dimensiunile acestea nu toate compartimentele sînt la a-

ceeași înălțime, și dacă ar fi să formulăm o ușoară rezervă (pe baza audiției celor două suite în sala de concert), aceasta s-ar referi în unele momente la un caracter oarecum încărcat al orchestrației. Se pune aici problema dacă un limbaj armonic de complexitatea celui întrebuințat de autor se simte cel mai la largul său într-o orchestrație masivă, cu multe dublaje, sau ar fi fost mai bine încorporat într-o scriitură mai economicoasă. Este cert că tehnica orchestrală întrebuințată de M. Jora are avantajele ei la reprezentarea în sală. Orchestra din fossă nu poate dobîndi niciodată amploarea pe care am constatat-o în sala de concert și s-ar putea ca tocmai formula utilizată să fie cea mai eficace. Oricum, așteptăm cu un justificat interes montarea acestei lucrări, care va necesita soluții de regie absolut originale, tocmai datorită caracterului ei de sinteză a genurilor.

★

După această destul de sumară privire în creația de lied și de balet a lui M. Jora, rămîne să vorbim despre operele sale instrumentale și pur orchestrale, importante desigur, dar care nu se înmănunchează în fascicole atît de unitare ca genurile discutate pînă în prezent. Vom căuta să punem oarecare ordine în expunere atacînd separat lucrările de cameră și separat lucrările orchestrale și citînd numai momentele cele mai semnificative.

În genul de cameră semnalăm : suita *Joujoux pour Ma Dame* (op. 7—1925), spirituală pastișare a muzicii lui Debussy, Ravel și Stravinski, făcută însă de pe pozițiile unui compozitor care-și preciza personalitatea prin delimitare (funcția cea mai importantă a oricărui exercițiu de pastișare).

Un an mai tîrziu apare *Cvartetul de coarde* în mi, op. 9, în care dacă prima parte trădează o oarecare influență raveliană, părțile a doua (un scherzo în 7/8) și a treia (un adevărat cîntec fără cuvinte de o admirabilă concizie) sînt deosebit de valoroase și apar într-o vreme cînd literatura romînească a genului era destul de săracă. Maturitatea scriiturii de cvartet ne face să regretăm că Mihail Jora n-a revenit asupra unui gen pentru care dovedise de la început atîta chemare. Expresia romînească este permanent prezentă în această partitură, ca și umorul specific autorului.

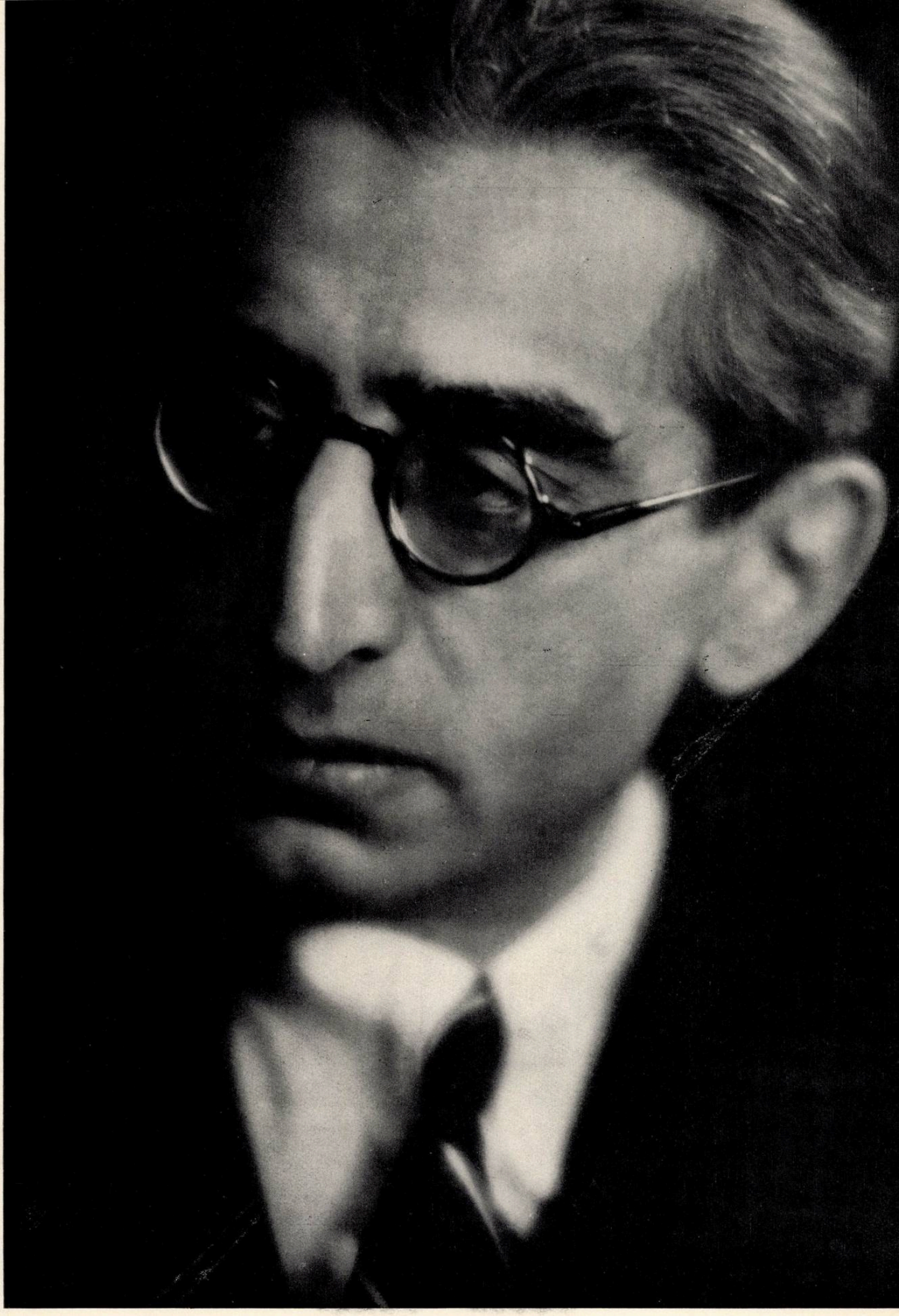
Genul de cameră instrumental va fi abordat din nou abia peste 14 ani, în 1942, cu *Sonata pentru pian*, op. 21, lucrare de frumoasă ținută pianistică, solid construită în trei părți. Ca și în cvartet, partea a 2-a este un cîntec instrumental, iar rondoul final aduce în secțiunea de mijloc o variantă a temei principale din primul allegro, sudînd astfel ansamblul. Poate că dezvoltarea tematică a primei mișcări, deși meșteșugit condusă, nu este suficient de organic dedusă din esența expresivă a celor două teme principale, teme de o mare frumusețe melodică.

Variațiunile pentru pian pe o temă de Schumann, op. 22, au fost scrise în 1943 și în mod semnificativ pornesc de la prima piesă a admirabilului ciclu „Frauen-Liebe und Leben". Mihail Jora aduce pe această cale un emoționant omagiu genialului creator de lieduri german. Fapt interesant, peste această partitură plutește și ceva din spiritul lui Brahms, o altă admirație constantă a compozitorului romîn, și găsim și unele aluzii la stilul regerian (îndeosebi în variația a 6-a). Lucrarea apare astfel ca o afirmare a puternicelor legături ale lui Mihail Jora cu romantismul și neoromantismul muzical german. Aflăm de asemenea aci singura fugă integrală scrisă pînă acum de autor (cu excepția bineînțeles a lucrărilor din timpul studiilor). Această fugă, condusă cu o deosebită măiestrie contrapunctică rămîne totuși o izolată floare polifonică în cîmpul unei creații unde armonia și ritmul fac legea. Desigur în opera lui Jora întîlnim frecvent *procedee* contrapunctice, pe suprafețe mai mult sau mai puțin întinse (un alt exemplu la îndemînă este variația a 3-a a piesei de care ne ocupăm, alcătuită dintr-un canon la octavă, de la început pînă la sfîrșit), însă se poate spune că formele mari polifonice nu l-au atras în mod deosebit.

Sonata pentru violă și pian (op. 32—1951), foarte adecvat gîndită pentru instrument, este pătrunsă de o anumită blîndețe enesciană, sau poate mai exact, moldovenească : e domoală în linii ca dealurile de prin părțile Neamțului. Două mișcări în formă-sonată încadrează un lied structurat ABAB. În totul apare ca o lucrare mai matură, mai rotunjită decît sonata de pian, cu care are însă o sumă de puncte comune, care merg pînă la asemănări frapante de ordin tematic (cf. dezvoltărilor respective ale părților prime, ca și temele inițiale ale allegro-urilor finale).

Deși M. Jora n-a revenit niciodată în muzica sa instrumentală asupra aceleiași forme la aceleași instrumente, putem considera totuși sonata ca o formă de referință, pentru că în afară de cele două opusuri prezentate pînă acum, d-sa a dat la iveală în 1962 o *Sonată pentru vioară și pian* (op. 46), lucrare sensibil evoluată față de precedentele. Deși tiparul clasic este păstrat, modul de prezentare a materialului beneficiază de experiențe anterioare ale autorului în alte genuri. De pildă ritmica este mult îmbogățită prin încorporarea unor asimetrii frecvente (partea întîia se prezintă ca o continuă și capricioasă alternare a celulelor de 2 și 3 optimi) și de asemenea tonusul general al lucrării se arată mult mai dramatic. În substanțiala analiză publicată în „Muzica" nr. 2 — 1963, W. Berger considera Sonata pentru vioară și pian drept o amplă sinteză a căutărilor anterioare ale compozitorului, punct de vedere la care ne raliem.

Peisajul muzicii de cameră a lui M. Jora se cuvine întregit cu cele *13 preludii pentru pian*



(op. 42 — 1960) construite pe tonurile clapelor albe (do-si), apoi a celor negre (re b — si b) și cu un postludiu în do, și în care se pun atît probleme tehnice (care nu depășesc însă pianistica tradițională) cît și probleme de expresie. Particularitatea acestor preludii este o aprofundată investigație bi — și politonală, fapt care pune într-o postură deosebit de favorabilă lucrarea pentru scopurile didactice pe care și le propune ; cu alte cuvinte, nedepășind modalitățile tehnice familiare studentului, îl introduce într-un univers armonic specific muzicii moderne, gradîndu-i astfel dificultățile apropierii acesteia.

În fine *Sonatina pentru pian* (op. 44 — 1961) ne apare ca un opus deosebit de cizelat. Toată complexitatea armoniei joreşti redusă la esențialul ei (în general scriitura este pe două voci) se află pusă în slujba unei expresii care pornind de la simplitatea clasică a primei mișcări, continuînd cu frumoasa pagină lentă unde meditativul își găsește cea mai fericită traducere în balansul măsurii de 7/8, ajunge la o exuberanță aproape romantică în final (o formă-sonată cu elemente de rondo în structura primei teme). Precizia liniilor unită cu monocromatica scriiturii pianistice ne duce cu gîndul la un desen în peniță, în care fiecare trăsătură rezumă multe altele și care presupune un enorm exercițiu al mîinii.

★

Dacă în muzica de cameră a lui Mihail Jora am găsit o formă la care referindu-ne să putem urmări evoluția concepției autorului (iar această formă era *sonata,* pentru diverse instrumente), muzica sa simfonică, abordată la perioade îndepărtate din activitatea sa componistică, cuprinde piese diverse, programatice în cea mai mare parte, care considerate singure nu ar putea fi deduse unele din altele.

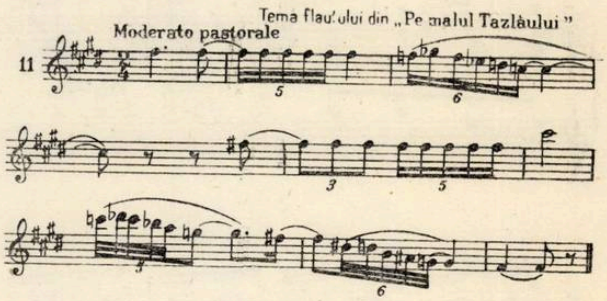
Evident, în evoluția unui compozitor cuceririle realizate într-un gen se infiltrează vrîndnevrînd și în celelalte — și un astfel de caz am constatat de pildă în raportul dintre creația de lieduri și cea de balet a lui M. Jora. Muzica sa de orchestră, cultivată mai consecvent la începutul carierei sale componistice, a constituit desigur atelierul în care și-a forjat stilul, după care însă compozitorul a revenit destul de sporadic la acest fel de exprimare artistică, iar manifestările respective au fost de fapt reflexe ale evoluției împlinite pe alte tărîmuri creatoare.

Prima lucrare de orchestră, *Suita în re* (op. 2) i-a adus lui Mihail Jora consacrarea, prin obținerea premiului I George Enescu (1915), ceea ce implica și cooptarea în juriul concursului.

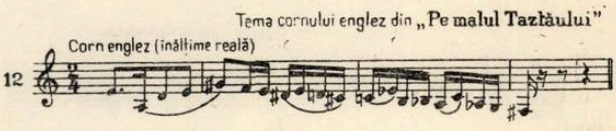
Poveste indică (op. 4 — 1920), după un fragment în proză eminescian (care și-a aflat și o redactare în versuri sub titlul „A fost odat' un cîntăreț") este un poem simfonic tipic romantic, cu teme ușor orientale, în spirit korsakovian, cu o orchestrație bogată, luxuriantă chiar pe alocuri. În centrul piesei, o lungă vocaliză a tenorului solo închipuie cîntecul de dragoste al trubadurului.

După aceste foarte onorabile începuturi, op. 5 se înfățișează *dintr-o dată* ca o partitură de maturitate ; am putea chiar afirma că este una din lucrările hotărîtoare pentru evoluția întregii școli de compoziție romînești. E vorba de *Priveliști moldovenești,* terminate în 1924. În muzica romînească a vremii, doar Mihail Andricu și Filip Lazăr lucrau în mod consecvent la precizarea unui stil romînesc al expresiei muzicale (culte) și însuși George Enescu (deși dăduse la iveală cu un sfert de veac înainte *Rapsodiile,* iar *Oedip,* la care lucra, cuprindea numeroase intonații autohtone, ca de altfel și o sumă de lucrări anterioare, ca de ex.: *Dixtuorul* ori *Simfonia 2-a)* avea să înfăptuiască ralierea fermă la stilul romînesc abia cu *Sonata 3-a* pentru pian și violină (1926). „Priveliștile" apar deci ca o partitură profetică pentru vremea ei.

Ușor impresionistă în factură (este de altfel singura dată cînd M. Jora plătește acest tribut) — prima piesă a suitei, intitulată „Pe malul Tazlăului", se afirmă totuși ca romînească în particularitățile structurii ei : pedala pe mi în corzile divizate dezvoltă modul lidian, iar tema flautului, construită pe modul tonsemiton transpozitoriu, pare descinsă direct dintr-un cîntec păstoresc.



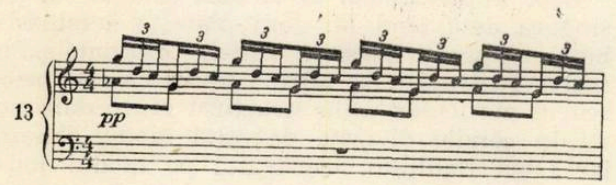
Un alt element tematic se va preciza după diverse tatonări în alte compartimente instrumentale, la cornul englez :

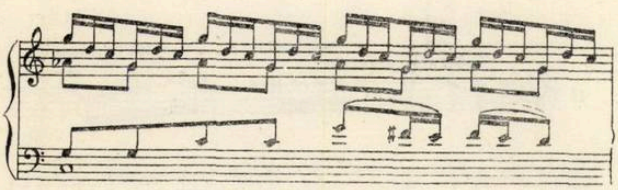


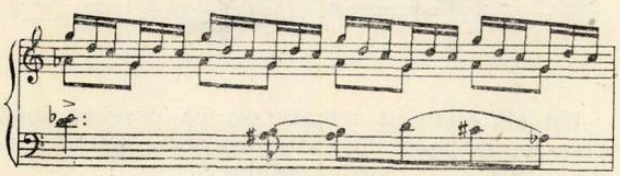
Cele două teme vor genera, practic vorbind, întreg materialul celorlalte părți ale sui-

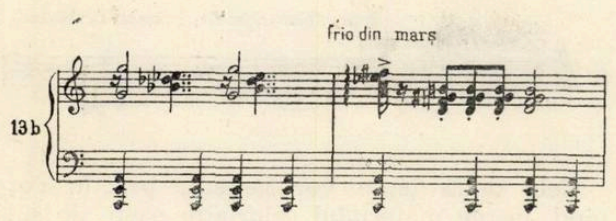
tei, care ne vor plimba pe rînd prin lumea trepidantă a jocului romînesc, pe marginea holdelor bogate de grîu unduite de vînt sub arşiţa soarelui, sau în preajma unui alai ţigănesc, de un pitoresc excepţional. Acest tablou simfonic este remarcabil prin interpretarea muzicală a unui program destul de strict : sosirea alaiului cu culorile sale ţipătoare, cu zgomotele asurzitoare (A-ul piesei), cîntecul de inimă albastră pe care lăutarul îl oferă iubitei sale (B-ul) şi plecarea alaiului, ingenios transpusă într-un fugato al instrumentelor de lemn. Ultima oară tema alaiului apare — augmentată — la suflătorii de alamă, iar în coda ecourile se sting în depărtare.

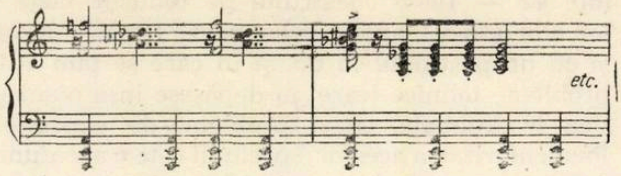
După această deosebită reuşită (în care pe lîngă realizarea expresiei muzicale romîneşti, trebuie subliniată şi economia de mijloace, calitate într-adevăr simfonică a discursului), Mihail Jora va reveni la muzica de orchestră în anul următor, cu un marş, op. 8. N-am putut consulta decît reducţia de pian, din care reproducem două fragmente pentru a da o idee despre coloritul armonic al acestei piese mai puţin cunoscute, construită într-o formă ABA.









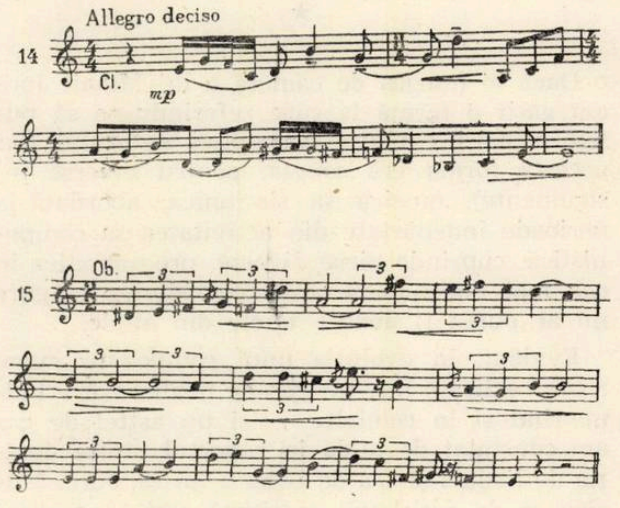


Şapte ani despart această lucrare de op. 12 *Şase cîntece şi o rumbă* pentru orchestră mică, a căror partitură s-a pierdut, dar pe care autorul acestor rînduri le-a auzit în sală, păstrînd pînă astăzi o impresie deosebită, provocată poate tocmai de opoziţia între caldul lirism al cîntecelor şi grotescul „Rumbei la Moşi" (fragment care a intrat ulterior în baletul „La Piaţă" ca „dans al plutonierului cu logodnica **sa").**

În fine în 1937, apare piesa cea mai importantă a muzicii orchestrale a lui Mihail Jora. *Simfonia în do* (op. 17), distinsă în acelaşi an cu Premiul Academiei Romîne.

Alcătuită din patru părţi (Allegro deciso, Andante cantabile, Presto, Allegro ma non troppo) simfonia adoptă, cum se vede, structura clasică, manifestînd totuşi o tendinţă spre sfera muzicii programatice prin anumite elemente pe care vom căuta să le punem în lumină.

Temele principale ale primului allegro sînt următoarele :



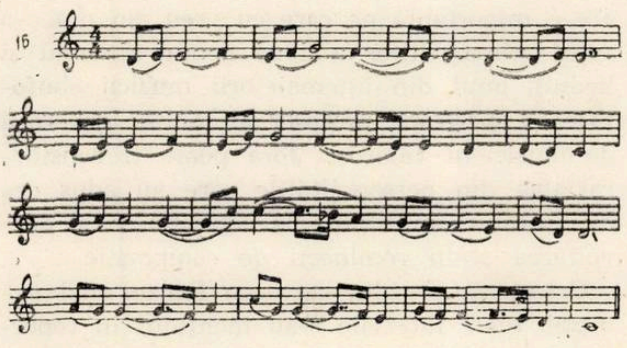
Observăm din alăturarea acestor teme că ele reprezintă de fapt opoziţia între principiul unei muzici bazate pe fraze deschise, ce chiamă dezvoltarea şi-şi găseşte o raţiune în ea (tipul clasic şi neoclasic) — şi cel al unei muzici bazate pe fraze închise, care cuprind expresia precisă a unei stări de spirit, şi care mai degrabă exclude dezvoltarea, în înţelesul unui travaliu tematic propriu-zis (tipul romantic şi cel popular).

Acest conflict se rezolvă în primul allegro în sensul preponderenţei discursului de tip cla-

sic : toată mişcarea este o dezvoltare simfonică de amplă respiraţie în care elementele bogate cuprinse în tema iniţială sînt exploatate la maximum.

Pe parcursul lucrării, se pare însă că autorul dă cîştig de cauză concepţiei muzicale pe care ne-am permis să o numim cea a frazelor închise.

Grăitoare este spre exemplu tema finalului, de fapt un *cîntec* pe patru rînduri melodice, amintind uşor de intonaţiile unor cîntece rituale de nuntă. Dezvoltarea acestei teme constă mai mult în amplificarea ei sonoră (şi bineînţeles expresivă) decît într-un travaliu tematic stricto sensu, la care de altfel nici nu s-ar fi pretat.



O altă particularitate interesantă a Simfoniei în do o prezintă partea 3-a ce îmbină forma de scherzo cu cea de temă cu variaţiuni (mai exact, Trio-ul este o temă cu trei variaţiuni de expresie, fără modificarea substanţială a conturului melodic).

Simfonia în do manifestă deci o dublă tendinţă : una către dezvoltarea arhitectonică (realizată în special în partea I-a), cealaltă către expresia programatică (vădită cu deosebire în final).

Înainte de a încheia se cuvine să mai amintim încă două lucrări : *Burlesca* (op. 27 — 1949), piesă în formă sonată, strălucitor orchestrată, căreia i s-ar putea totuşi reproşa o oarecare monotonie ritmică (celula 5 $\frac{(3+2)}{8}$ apare pe mari porţiuni într-o formă neschimbată) şi în fine *Balada pentru orchestră, cor şi solo de bariton* (op. 37 — 1955) pe versuri de Mariana Dumitrescu, impresionant tablou din lupta haiducilor. Lucrarea are o fizionomie aparte, fiind construită ca un mare lied (ABA), secţiunea centrală constituind ea însăşi un lied cu orchestră, ale cărui intonaţii amintesc piese din ciclul op. 31 (pe versurile aceleeaşi poete). Intervalele de cvarte şi cvinte deduse din cîntatul buciumelor predomină în secţiunile extreme, care zugrăvesc cavalcada haiducilor prin noapte. Armonia piesei este dură, pietroasă şi totodată mereu schimbătoare prin procedeul unor cadenţe întrerupte, care conduc tot timpul în altă parte, ca şi cum ar închipui pe cineva care caută încordat în diverse direcţii. Iată încă o dată cum imaginea literară dominantă :

„Cineva a sunat de trei ori,
Din cornul de zimbru
Departe . . .
Să gonim,
Să gonim spre miezul pădurii
Un haiduc e-aproape de moarte. . ."

determină elemente ale structurii muzicale, aşa cum am constatat-o de atîtea ori cercetînd creaţia de lieduri a lui Mihail Jora.

În genul vocal-simfonic, compozitorul a mai dat la iveală în 1959 imnul „Mărire ţie, Patria mea" (versuri M. Dumitrescu) iar în genul coral trebuie consemnate creaţiile mai vechi înmănunchiate sub numerele de opus 6 şi 13, din care unele sînt prelucrări, iar altele piese originale de o deosebită savoare *(Moşul, Toaca, Slutul)*, care pretind o tehnică a corului foarte pusă la punct.

★

După efectuarea acestui tur de orizont, sîntem poate în măsură să desprindem cîteva trăsături generale ale fizionomiei compozitorului, fără pretenţia însă de a pune în lumină toate faţetele acestui interesant şi complex temperament artistic, lucru pe care numai o monografie infinit mai aprofundată l-ar putea ambitiona. Vom încerca să sistematizăm concluziile noastre :

1) În esenţă Mihail Jora este un temperament de tip romantic, lucru dovedit de faptul că în arsenalul său componistic greutatea cade asupra *temei melodice* (ca traducere a unei stări de spirit determinate) şi asupra *conductului armonic* (ca mijloc de expresie şi culoare preferat). În plus tipologia acordurilor utilizate, cu predilecţie pentru alteraţii — deci pentru tensionări — vădeşte o filiaţie certă la şcoala neoromantică a începutului nostru de veac.

Pe de altă parte acest neoromantism este dublat de o luciditate şi o causticitate tipic moderne, care-şi găsesc expresia muzicală în ritmuri asimetrice şi într-un caracter — am putea spune — tăios al liniei melodice şi în genere al frazei. Lui Jora îi sînt străine efuziunile largi romantice ca şi clar-obscurul impresionist. Linia frazei sale este de obicei viguroasă, aproape colţuroasă.

2) Stimulent al creaţiei la Mihail Jora este cel mai adesea un text sau un program (poetic, plastic, coregrafic). Peste 80% din lucrările sale sînt muzică programatică (în sensul cel mai larg al cuvîntului) şi chiar lucrările de muzică aşa numit pură arată o tendinţă spre sfera concret-programatică (v. observaţiile la simfonie, la părţile lente ale sonatelor, cvartetului etc.).

3) Consecință a celor de mai sus, compozitorul, cu toate că posesor al unei tehnici complete, care-i permite să abordeze orice gen, arată o preferință marcată pentru formele mici, sau pentru structura suprafețelor întinse printr-o dispoziție mozaicată a formelor mici. Totuși, datorită ingeniozității acestei dispoziții, el depășește cu mult genul rapsodic. Revenirile și transformările tematice acționează ca un puternic liant al discursului muzical și în același sens lucrează și o știință foarte sigură a contrastelor, de natură să creeze unitatea în diversitate.

4) Particularitățile structurale ale limbajului său muzical, exprimate foarte succint, ar fi următoarele : melodică pe baze modale-populare, armonie complexă și tensionată (de tip neoromantic), dar aducînd momentele necesare de relaxare consonantică, o tendință de contopire a armoniei cu contrapunctul printr-o mișcare interioară permanentă și expresivă a vocilor, ritmică bazată fie pe izometrie, fie pe alternarea capricioasă a celulelor asimetrice (poliritmie orizontală). Culoarea orchestrală este vie, cu preferința tonurilor crude, însă în economia generală a discursului muzical ea păşeşte în urma culorii armonice, ce rămîne elementul coloristic de bază al paletei compozitorului.

5) Căutînd să discernem componentele stilului lui Mihail Jora vom vedea că el reprezintă o sinteză organică între structurile melodice (modale), ritmice și de alcătuire a formei deduse din muzica populară românească — pe de o parte, și tradiția romantică și neoromantică a muzicii pe de altă parte. În același timp compozitorul a fost sensibil și la cuceririle muzicii secolului nostru, fără însă a se putea detecta în creația sa influențe certe, decît în mod cu totul sporadic.

Prin cele afirmate mai sus nu introducem cîtuși de puțin noțiunea de eclectism, tot astfel cum făcînd analiza spectrală a unei raze de lumină nu punem sub semnul îndoielii puritatea ei ca atare. Stilul lui Mihail Jora este o sinteză realizată, neconfundabilă, una din cele mai originale apariții în cîmpul artei românești.

6) Conținutul muzicii lui Jora este în nemijlocită legătură cu peisajul spiritual al poporului romîn, cu frumusețile patriei, cu istoria sa. Seva artei sale o constituie comunicarea permanentă cu sensibilitatea poporului, cu gîndurile și năzuințele sale.

7) Rolul lui Mihail Jora în muzica noastră are o importanță pe care cu greu am putea-o supraestima. Ctitor a două genuri (baletul și liedul), unul din întemeietorii muzicii simfonice cu program, profesor al multor generații de muzicieni valoroși, Jora poate fi considerat una din personalitățile care au adus cea mai masivă contribuție la constituirea și dezvoltarea școlii românești de compoziție.

Creația sa — din care, cu foarte mici excepții, *toate* lucrările s-au menținut în repertoriu — a fost preluată de interpreți și împărtășită maselor de ascultători. Arătăm că, urmînd exemplul lui Enescu (care dirija frecvent muzica lui Jora), aproape nu există interpret vocal sau instrumentist de valoare în Romînia care să nu aibă în repertoriu muzică de Mihail Jora.

Iar alegerea sa ca membru al Academiei R.P.R. și acordarea Premiului de Stat și a titlului de Maestru Emerit al Artei au însemnat recunoașterea oficială a meritelor și calităților celui pe care foștii săi elevi îl numesc „meșterul" Jora — topind într-un singur cuvînt recunoștința, respectul și afecțiunea față de cel care le-a deschis ochii asupra tainelor și frumuseților muzicii.

GHEORGHE CIOBANU

Ion Dumitrescu

Personalitatea creatoare și atitudinea față de izvoarele muzicii populare

Muzica tuturor popoarelor folosește în genere aceleași elemente : intonații, moduri, ritmuri, armonie etc. Aceste elemente au căpătat, de-a lungul timpului, trăsături specifice de la popor la popor, de la epocă la epocă, de la cultură la cultură.

Dacă elementele limbajului muzical sînt — considerate în ansamblu — aceleași pentru toți compozitorii unei epoci și culturi date, compozitorul, văzut în relațiile sale subtile cu sursa de inspirație, cu fundamentele social-culturale de la care pornește în formarea personalității sale, aparține unei colectivități, unui popor. Astfel, definindu-și drumul său artistic, compozitorul exprimă o lume de idei caracteristice comunității din care face parte și realizează, pe măsura desăvîrșirii sale creatoare, un stil propriu, original. La baza formării stilului diferitelor generații și personalități ale muzicii noastre stau, după cum se știe, comorile muzicii populare făurite de creatorii din rîndul maselor.

Elementele, mijloacele și procedeele de creație, fiind rezultatul contribuției colective de veacuri, prezintă o anumită semnificație, sînt purtătoare ale anumitor caracteristici de gîndire și simțire.

Iată de ce socotim că cercetarea raportului complex pe care îl implică atitudinea unui creator față de sursele inspirației populare reprezintă mai mult decît simple considerații tehnice, strict analitice. Ne propunem să relevăm cîteva aspecte ale acestui raport în creația lui Ion Dumitrescu.

Ion Dumitrescu s-a născut în comuna Oteșani, pe meleaguri vîlcene. Comuna se află situată într-o zonă folclorică dintre cele mai bogate și mai interesante, ceea ce a avut o înrîurire considerabilă asupra formării sensibilității artistice a compozitorului.

Cursurile secundare le urmează la Rîmnicu-Vîlcii. În timpul școlii ia contact cu cultura muzicală psaltică, bogată în forme modale variate ca și cea populară.

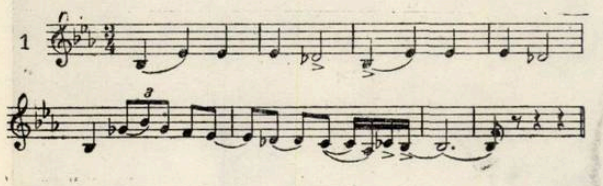
După terminarea școlii secundare, Ion Dumitrescu se înscrie la Conservatorul din București. Urmează armonia și compoziția la clasele profesorilor A. Castaldi, M. Jora și D. Cuclin. Tot în acest timp ia legătura, și chiar colaborează cu Arhiva de folclor a Societății Compozitorilor condusă de C. Brăiloiu. Aici are prilejul să cunoască bogăția și varietatea folclorului muzical romînesc de pe întreg cuprinsul țării.

Activitatea sa creatoare a început încă de pe cînd era student. În decursul anilor, el a compus : cîntece pentru voce și pian, coruri, muzică de scenă și de film, muzică de cameră și muzică simfonică. Pînă în prezent, Ion Dumitrescu s-a îndreptat cu precădere spre muzica instrumentală. Lucrările pe care le considerăm mai reprezentative sînt : Suita a III-a (1944), Simfonia I-a (1948), Preludiul simfonic (1954) și Simfonietta (1956) ; dintre lucrările

de cameră Cvartetul nr. 1 în do major, închinat Păcii. Legăturile sale cu folclorul sînt foarte strînse în întreaga evoluţie componistică. Din muzica populară s-a inspirat continuu, din ea şi-a tras acea sevă care a contribuit la expresivitatea şi accesibilitatea creaţiei sale. Vom urmări aceste legături pe planurile : *melodic, armonic, ritmic* şi *al procedeelor de execuţie instrumentală populară.*

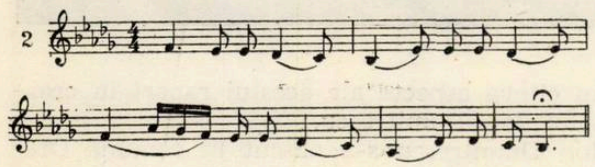
În general se poate afirma că Ion Dumitrescu nu preia niciodată integral melodii din folclor ci foloseşte, în mod creator, fie fragmente melodice, fie elemente de stil popular, caracteristice unui gen sau altul. Iată un fragment din tema a doua a mişcării *Andante soave* din Cvartet (p. 40) :

1



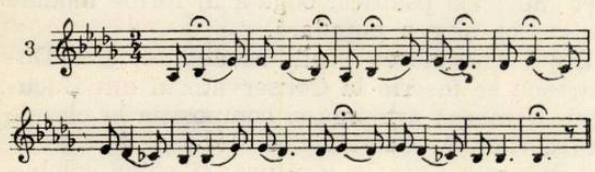
Acest fragment melodic a putut fi abordat dintr-un cîntec de largă circulaţie, care începe adesea cu versul „Bulgăraş de gheaţă rece" :

2



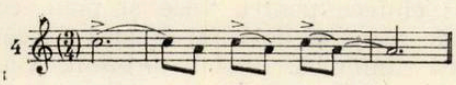
sau dintr-un bocet vîlcean, după cum se poate vedea din această variantă, notată de Gh. Fira, în anul 1905, din comuna Ştefăneşti, raionul Drăgăşani, regiunea Argeş :

3



Ilustrînd alt procedeu, tema primă a aceleiaşi mişcări cuprinde un fragment înrudit, în ceea ce priveşte conţinutul emoţional, cu cel de mai înainte. Ne referim la începutul acestei teme (p. 37) :

4

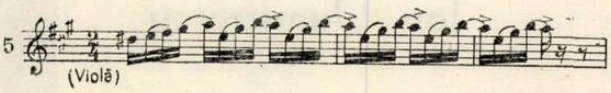


Scara bitonică *do-la* poate fi întîlnită în diferite creaţii populare, ca : formule magice, ritual de secetă, cîntece de copii, bocete. Astfel simpla folosire a acestui interval nu ne indică neapărat categoria de cîntece, fiind nevoie şi de alte elemente pentru precizarea sursei de inspiraţie. În cazul de faţă se crează atmosfera emoţională a bocetului prin stil şi anume prin stilul parlando rubato (pe care nu-l întîlnim în celelalte genuri menţionate) şi prin legato-urile ce sugerează purtarea vocii, specifică bocetelor.

Iată aşadar două cazuri de folosire creatoare a folclorului. În primul caz, se preia un fragment dintr-un bocet, sau dintr-un cîntec cu pronunţat caracter trenodic. În al doilea caz se imprimă caracter de bocet unei melodii (bazată pe o scară bitonică), prin folosirea unor elemente stilistice proprii bocetului.

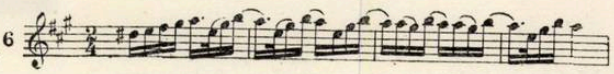
Din prima categorie mai semnalăm începutul părţii a doua din Simfonietta (p. 55) :

5



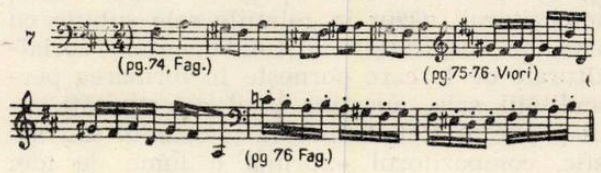
care poate fi întîlnit, aproape identic, la lăutarii din comuna Clejani (raionul Videle, regiunea Bucureşti) :

6



De altfel, părţile a doua şi ultima a Simfoniettei sînt bogate în motive melodice ale unor jocuri, de largă circulaţie astăzi în Muntenia, Oltenia şi Transilvania :

7

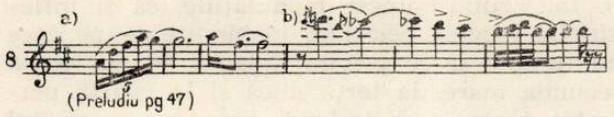


În ceea ce priveşte alte fragmente melodice, putem determina genul, şi chiar regiunea în care circulă, dar deocamdată nu am putea indica exact variantele din care compozitorul s-a inspirat. Astfel din Simfoniettă, p. 132, 148, 151 ; din Suită : p. 21, 25 ; din Suită : p. 109, 110.

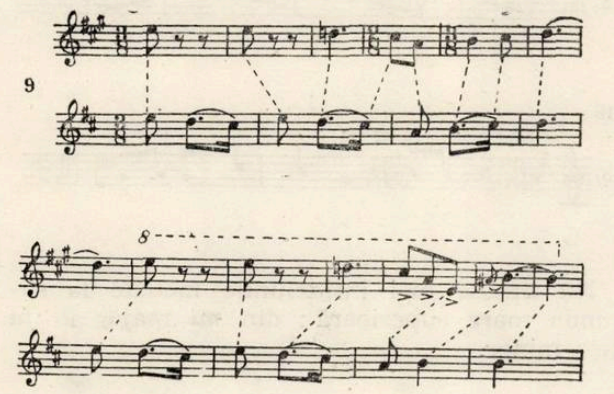
Primul fragment aminteşte de atmosfera solemnă a unora din cîntecele de seceriş din Transilvania, iar ultima aminteşte de unele colinde cu circulaţie mai intensă în Hunedoara şi prin împrejurimi. Aşadar, folclorul muzical transilvănean este şi el prezent în creaţia lui Ion Dumitrescu. De altfel, atmosfera de colindă se degajă din multe teme ale lucrărilor

sale mai ales din cele care utilizează ritmul giusto-silabic (Suita, p. 19, 99 ; Simfonia I, p. 10-12, 61, 106 ; Simfonietta, p. 142 ; Cvartet : p. 9, 69).

Creaţia populară bănăţeană se face de asemeni simţită, atît prin unele intonaţii cît şi prin cadenţarea melodiei pe mediantă, ca în fragmentele melodice :

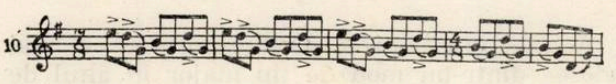


Genurile cărora se adresează sînt foarte numeroase. Astfel, tema cu care începe preludiul e apropiată melodic (nu şi ritmic) de un cîntec de leagăn :

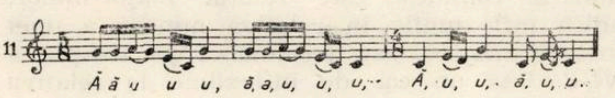


Bineînţeles că ritmul utilizat şi mai ales mişcarea (Allegro brillante) imprimă muzicii alt caracter.

În sfîrşit, tema mişcării a treia *Allegro scherzando* a Cvartetului :



aminteşte ca material sonor de unele semnale din bucium, dar mai ales de o hăulitură culeasă în Oltenia :



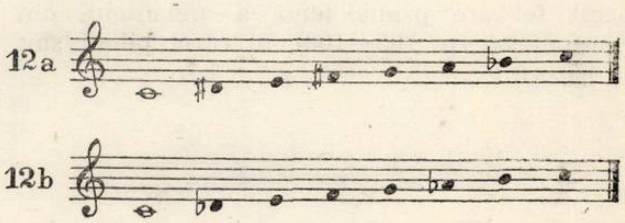
Am insistat asupra temelor de origine sau de inspiraţie populară, ca şi asupra genurilor cărora s-a adresat, pentru a preciza puternica legătură melodică a creaţiei compozitorului cu folclorul. Subliniem că această sursă de inspiraţie trebuie apreciată ţinînd seama de bogăţia şi amploarea dezvoltărilor tematice. Pe de altă parte Ion Dumitrescu, fără a părăsi spiritul intonaţiilor populare, crează şi teme absolut proprii.

Însuşirea esenţială a melodicii compozitorului este caracterul liric. Reprezentative sînt, în acest sens, tema întîia a Andantelui (p. 92 et sq) şi a părţii a IV-a (prezentată în întregul ei, la p. 278) din Simfonia I-a ; prima temă (p. 171 et sq.) şi a doua (p. 81-83) din mişcarea a treia din Suita a III-a ; prima temă a mişcării întîia şi tema Andantelui (p. 105—106) din Simfoniettă. Cine cercetează lucrările poate afirma cu toată convingerea că Ion Dumitrescu este un melodist de prim ordin. Necesitatea, în concepţia compozitorului, a primatului melodiei asupra celorlalte mijloace de expresie corespunde unui adevăr viu. Acest melodism, cel mai adesea liric, alteori epic sau chiar eroic — conferă creaţiei lui Ion Dumitrescu, odată cu accesibilitatea, un caracter generos, — am putea spune umanist.

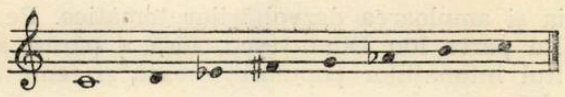
În ceea ce priveşte *modurile,* în creaţia lui Ion Dumitrescu întîlnim scări prepentatonice, pentatonice, ca şi heptatonice, — acestea din urmă complete sau incomplete — aparţinînd sistemului diatonic sau cromatic. (Scările prepentatonice, prin felul în care se desfăşoară linia melodică şi felul de armonizare, sînt mai de grabă pentatonisme decît scări de sine stătătoare).

Pe lîngă major şi minor, Ion Dumitrescu utilizează numeroase moduri întîlnite în cîntecul popular. Cele mai frecvente sînt mixolidianul şi lidicul (cu treapta a şaptea coborîtă), acesta din urmă aflat adesea în creaţia populară bihoreană. De altfel, acest lidic este, dintre modurile populare, cel mai des folosit de compozitorii noştri în ultimii ani. Cele două moduri menţionate mai sus se află în toate lucrările lui Ion Dumitrescu pe care le-am cercetat, aproape cu aceeaşi frecvenţă. Uneori le întîlnim fragmentate, sau cu cîte o treaptă alterată, cum ar fi mixolidicul cu treapta a şasea coborîtă (Cvartet, p. 69 ; Preludiu, p. 44-45, 50).

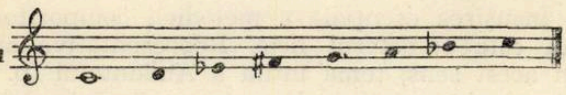
În practica muzicală a popoarelor din partea sud-estică a Europei s-au cristalizat o serie de moduri cromatice — avînd una sau două secunde mărite — cu structură bine definită. Cele mai caracteristice şi mai des întîlnite sînt următoarele :



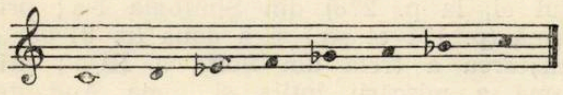
12c



12c1



12d

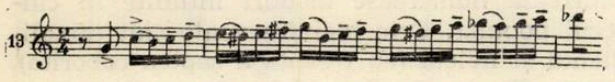


Dintre aceste moduri, Ion Dumitrescu foloseşte distinct numai pe cel de la 12 a (Simfonietta, 74—76), iar modurile 12 b şi 12 c ne sînt numai sugerate (v. Preludiu p. 31, 33, 41 şi respectiv p. 39).

Mai importante însă decît prezenţa scărilor şi modurilor diatonice şi cromatice de origine populară, pe care le întîlnim în creaţia sa, sînt felul de tratare, elasticitatea de interpretare componistică. De pildă *scările nu se repetă neapărat din octavă în octavă, ci o treaptă poate fi coborîtă în cuprinsul unei octave şi urcată în cea alăturată, sau invers.* În Cvartet (p. 69) găsim un asemenea caz în care treapta *si* se află sus coborîtă, iar jos naturală.

Sau, în aceeaşi lucrare (p. 10), *si* se găseşte ca în exemplul precedent, iar *re*, care jos fluctuează (cînd natural cînd diez), sus este coborît :

13



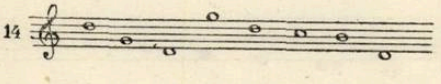
Uneori o treaptă capătă funcţie de axă. De la această treaptă, melodia se desfăşoară ascendent şi descendent pe ambitus de cvintă. Se obţine, prin urmare, o construcţie modală bazată pe înlănţuirea a două pentacorduri. O asemenea funcţie îndeplineşte treapta *la* în Simfonietta (p. 124).

Funcţie similară îndeplineşte treapta *sol*, în tema întîi din prima mişcare a Suitei.

Acest sistem e prezent în creaţia populară, precum şi în muzica psaltică — în care e denumit *roată* (trohos).

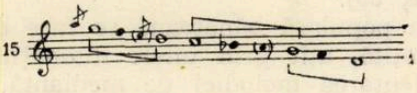
Alteori, modul prezintă construcţia tetracordală, sau tetracordal — pentacordală. Exemple numeroase se găsesc în cîntecul popular ca şi în muzica psaltică. O construcţie de acest fel are prima temă a andantelui din Simfoniettă (p. 105—106), ai cărei piloni sînt următorii :

14



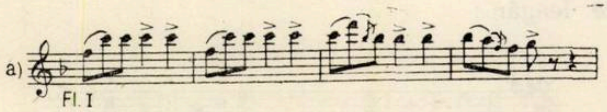
Melodia — creaţie proprie — are aici un substrat pentatonic net. Scara completă este :

15



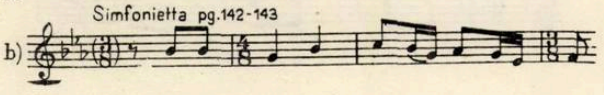
În folclorul romînesc modulaţiile, ca şi inflexiunile modale cele mai răspîndite — pe care nu trebuie să le privim didactic — au loc la secunda mare, la terţa mică şi la cvarta perfectă. Aceste caracteristici apar, în creaţia lui Ion Dumitrescu, îndeosebi sub forma cadenţărilor pe treapta a doua. Din numeroasele exemple, dăm două :

a)



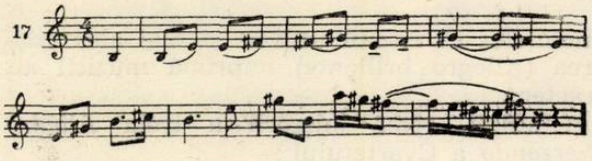
16

b)



Nu lipsesc nici inflexiunile modale la secunda mare superioară : din *mi* major în *fa* diez minor.

17

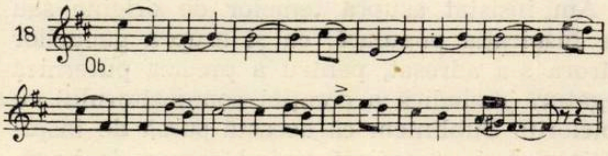


Aceste inflexiuni se produc pornind cel mai adesea dintr-un mod de tip major în altul de tip minor.

Există şi cazuri în care fragmente melodice sînt transpuse la intervalul de secundă mare superioară.

Una din relaţiile cele mai tipice în folclorul muzical romînesc este relaţia major-minor, adică inflexiunile în relativa minoră a unei melodii majore, sau terminarea pe treapta a VI-a. Iată un caz de inflexiune la relativa minoră (Simfonietta, p. 22—23) :

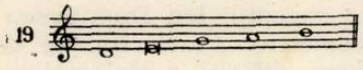
18



În creația populară, o aceeași melodie poate încheia în diferite variante, pe alte trepte. Acest procedeu îl întîlnim și la Ion Dumitrescu (Cvartet, p. 16 ; 16—17, 7).

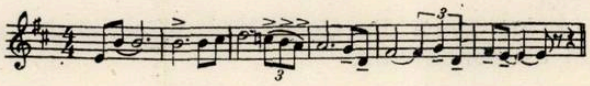
Alteori descoperim o împletire de moduri, ca în melodiile populare care au la bază scara pentatonică.

19



În melodie se simt pe rînd acordurile : *mi-sol-si ; re-sol-si și re-fa diez-la,* melodia sfîrșind pe *mi.* Această împletire este folosită în tema mișcării a III-a a Suitei :

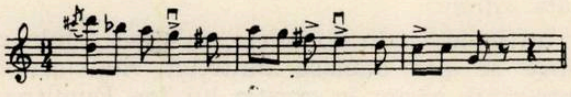
20



în care duratele mai mari pe *la* și pe *fa diez,* și intonarea cvartei descendente *sol-re* sugerează atît acordul de subtonică : *re-fa diez-la,* cît și acordul, în răsturnarea a doua, a lui *sol major.*

În ceea ce privește intervalul de cvartă, amintim frecventele cadențări melodice pe V, ca în Suită, p. 49 :

21

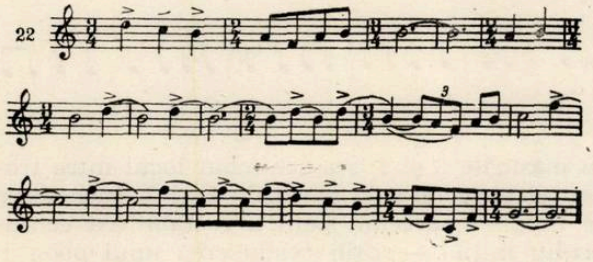


Sau în Cvartet (pag. 57).

Interesant este și transportul unor motive melodice la intervalul de cvartă inferioară (Simfonietta, pag. 18).

Mai amintim insistența pe treptele VII și III într-un mod mixolidic de tip bihorean, așa cum întîlnim în tema mișcării a doua a Cvartetului (p. 37-38) :

22



Dacă bogăția modurilor și a formelor modale este foarte mare, armonia și polifonia e oarecum restrînsă. Ion Dumitrescu, cu mult spirit de selecție, a urmărit să obțină astfel o maximă claritate a stilului.

Compozitorii, atunci cînd au folosit diferite moduri din muzica populară, au aplicat în general armonia tonală. Nu s-a ajuns încă la elaborarea și sistematizarea unei armonii adecvate, specifică diferitelor moduri, se ignorează adesea raporturile caracteristice dintre trepte, funcțiile acestora care se deosebesc de funcționalismul clasic. Nu se ține seama îndeajuns de structura fiecărui mod. În muzica populară această structură nu se constituie întotdeauna prin raporturi fixe, în cadrul octavei, ci depășește întinderea ei, — ceea ce unii compozitori neglijează. Se poate afirma totuși că, în prezent, se constată preocuparea din ce în ce mai susținută de a trata melodia populară, sau inspirată din muzica populară, cu o armonie cît mai adecvată. Dificultatea vine de acolo că melodia populară, bazîndu-se pe înlănțuirea de formule melodice, și nu pe crearea melodiei pornind de la o scară teoretică, relațiile funcționale sînt destul de schimbătoare chiar în cuprinsul aceluiași mod. Credem că aplicarea funcționalismului într-un sens mai larg, creator, e necesară.

Ion Dumitrescu, compozitor care cunoaște temeinic modurile populare — după cum s-a desprins din cele arătate mai sus — și care cunoaște și varietatea modală a muzicii psaltice, evită armonia tonală acolo unde în melodie utilizează un mod popular cu trăsături pregnante, cum ar fi lidicul, sau modurile cromatice. De aceea, de cele mai multe ori, recurge la unison, la pedale — simple sau duble, — la ostinato, și la tratarea contrapunctică. Îmbinarea a două sau trei din aceste procedee se întîlnește frecvent.

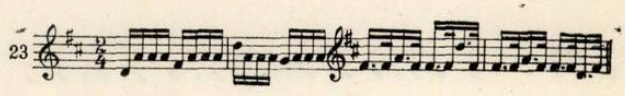
Alteori, folosește acorduri formate din treptele pilon ale melodiei — mai ales în cazul melodiilor modale cromatice — așa cum se poate constata în Preludiul simfonic (vezi p. 33—41).

Unisonul, pedala și chiar ostinato sînt procedee cu o largă răspîndire în muzica populară. În afară de acestea, instrumentiștii populari mai folosesc așa-numitele „țiituri", formule ritmico-armonice caracteristice pentru acompaniamentul formațiilor populare din Oltenia, Muntenia și Moldova. In practica lăutarilor din aceste ținuturi se întîlnesc două maniere de a acompania : a) în valori mici (de șaisprezecimi, sau șaisprezecimi punctate și treizecidoimi), numită *ciocan* și b) în valori ritmice mai mari (în general de optimi), numită *secundă.*

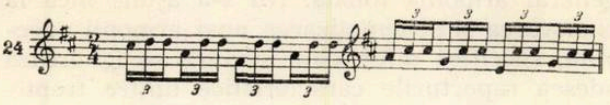
Prima manieră, „ciocanul", cuprinde trei țiituri distincte :

a) de horă :

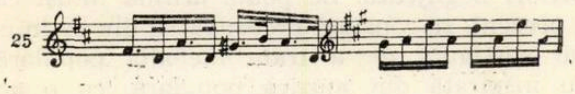
23



b) de sîrbă :

24 

care se caracterizează prin folosirea trioletelor ;
c) „goană“ sau „măruntă“ :

25 

În afară de acestea, instrumentistul prim mai are unele formule melodice de încheiere prin care avertizează pe cîntăreţul vocal că se apropie încheierea preludiului sau a interludiului, şi prin urmare trebuie să fie pregătit a începe partea vocală.

Inspirîndu-se din practica instrumentiştilor populari, Ion Dumitrescu întrebuinţează asemenea „ţiituri“. Vezi Cvartet, p. 15 şi p. 16 ; din Suită, p. 37, p. 51, p. 104 ; din Simfonietta, p. 61.

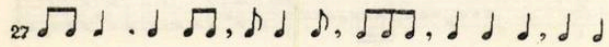
Acest fel de acompaniament apare îndeosebi în mişcările vii, în care şi temele — mai mult decît în celelalte mişcări — sînt inspirate (sau împrumutate) din creaţia populară.

Subliniem că Ion Dumitrescu abordează rareori „ţiiturile“ ca suport armonic propriu zis. De obicei le integrează în procesul complex de întrepătrundere a tuturor mijloacelor de expresie componistice.

Ritmul popular este prezent, de asemenea, în creaţia lui Ion Dumitrescu, mai ales cel care aparţine sistemelor „giusto-silabic“ şi „parlando rubato“. Ritmul giusto-silabic se caracterizează prin îmbinarea valorilor de optime şi pătrime, deci prin păstrarea proporţiei de 1 : 2 şi 2 : 1. Pentru cîntecul popular romînesc, în care din cauza metricii versului, sunetele de durată egală sau diferită — se grupează cîte două, sînt caracteristice celulele ritmice :

26

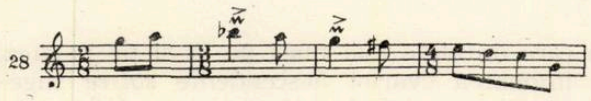
În refrenuri, care sînt guvernate în general de alte principii metrice, întîlnim adesea celulele ritmice :

27 

Întreaga ritmică a sistemului giusto-silabic ia naştere din combinarea diferită a acestor celule. Bineînţeles că ultimele se întîlnesc numai în refrenuri. Din îmbinarea acestor celule rezultă frecventele schimbări de măsuri din cîntecele stratului vechi popular, mai cu seamă din colinde. Compozitorii încă nu folosesc suficient polimetria atît de interesantă a cîntecului popular.

Cu cîteva excepţii, Ion Dumitrescu foloseşte ritmul eterometric, caracterizat pe de o parte prin îmbinarea diferită a picioarelor sau celulelor ritmice amintite, iar pe de altă parte prin lungimea diferită a propoziţiilor şi frazelor ritmico-melodice. Acest ritm se află în absolut toate lucrările pe care le-am cercetat în studiul de faţă. Din sistemul ritmic popular compozitorul preia numai modul de împletire al celulelor melodice, nu şi dimensiunile frazelor.

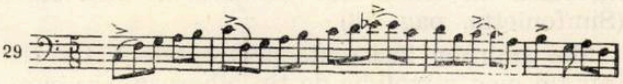
Prima temă din Cvartet (p. 9) prezintă clar un asemenea ritm,

28 

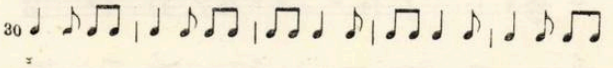
amintind de ritmul multor colinde romîneşti.

Un ritm asemănător celui din colinde, tratat însă cu o mare libertate, găsim şi în tema primă a Suitei a III-a (p. 19—20). La reluare, fraza este scurtată cu o măsură întreagă, şi modificată ritmic.

Întocmai ca în colindele, în care celule ritmice se pot deplasa dintr-un rînd melodic într-altul, găsim în creaţia lui Ion Dumitrescu ritmuri în care peonul 1 devine peon 3 prin schimbarea locului între troheu şi piric. Simfonia I, p. 88 :

29 

Ritmic, melodia are schema următoare :

30 

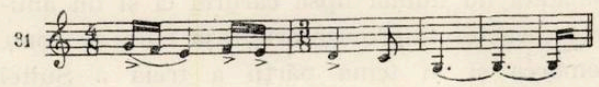
În măsurile 3 şi 4, s-a schimbat locul între troheu şi piric faţă de măsurile 1 şi 2. Încheierea se face — oarecum pentru restabilirea echilibrului iniţial — prin readucerea unui peon 1.

Alteori este pregnantă prezenţa unor ritmuri „sincopate“ întîlnite şi în melodiile de dans, dar mai ales în paşii de dans, sau în acompaniamentul unor instrumente populare.

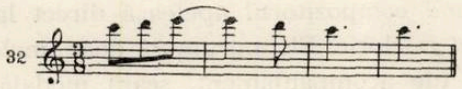
Aşa întîlnim în Cvartet la pag. 76 ; este un ritm pe care îl recunoaştem în dansuri din

regiunea Bucureşti, ca şi în unele colinde pe versuri de şase silabe *).

Uneori, ritmul giusto-silabic este mascat de lungirea unor valori, ca în Cvartet, p. 68 :



care aminteşte de ritmul întîlnit în multe colinde din Transilvania (v. S. V. Drăgoi, 303 colinde, Craiova, f. a. nr. 26, 31, 37, 42, 92, 97, 101, 107 etc.), sau în Suita III, p. 100 :

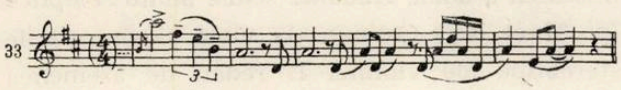


care aminteşte de ritmul întîlnit în colinde (v. S. V. Drăgoi, op. cit., nr. 12, 58, 187).

În ceea ce priveşte ritmurile izometrice, e folosit doar ritmul de 7/8 cu structură $\frac{3+2+2}{8}$ (Suita III, p. 32, 32 bis).

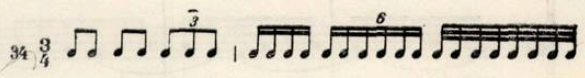
Dacă prima structură nu este specifică ritmicii populare romîneşti, cea de a doua e frecventă în colinde şi în brîurile bănăţene.

Ritmul parlando-rubato (născut din ritmul vorbirii, în care oscilaţiile agogice ţin de temperamentul vorbitorului şi mai ales de intenţiile sale de expresie), se întîlneşte adesea în creaţia populară. Redarea acestui ritm în valori strict măsurabile este o imposibilitate. Ceea ce obţinem prin notaţie este desigur aproximativ. Valorile folosite izbutesc, totuşi, să sugereze mişcarea inegală a rostirii cuvintelor. Ritmul parlando-rubato, folosit de Ion Dumitrescu mai puţin poate, decît cel giusto-silabic, îl întîlnim în mai toate lucrările. Iată un fragment din Suita III pentru orchestră (partea III, p. 73) în care — deşi respectînd convenţia încadrării în măsură, compozitorul realizează, prin utilizarea unor durate diverse şi printr-o anumită gesticulaţie liberă, „interioară", a frazei muzicale, o expresivitate apropiată de ritmica şi inflexiunile vorbirii :

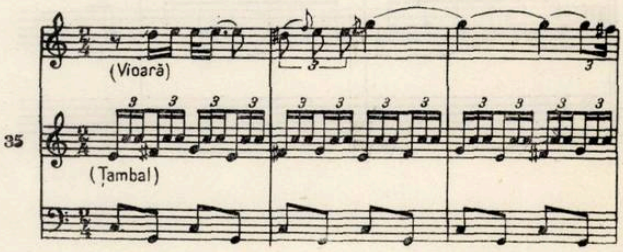


*) Gh. Ciobanu : Înrudirea dintre ritmul dansurilor şi al colindelor, în Revista de etnografie şi folclor, 9 (1964) nr. 1 : 56).

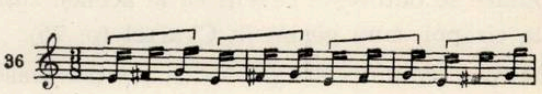
Alteori, ritmul parlando-rubato e creat prin precipitare şi prin diminuţia valorilor (Preludiu, p. 40) :



Un alt element de apropiere a creaţiei lui Ion Dumitrescu de ritmica populară este suprapunerea mai multor ritmuri. În felul de a cînta al lăutarilor întîlnim suprapunerea ritmului melodiei cu cel al acompaniamentului cobzei, ţambalului sau acordeonului şi contrabasului, ca în exemplul :



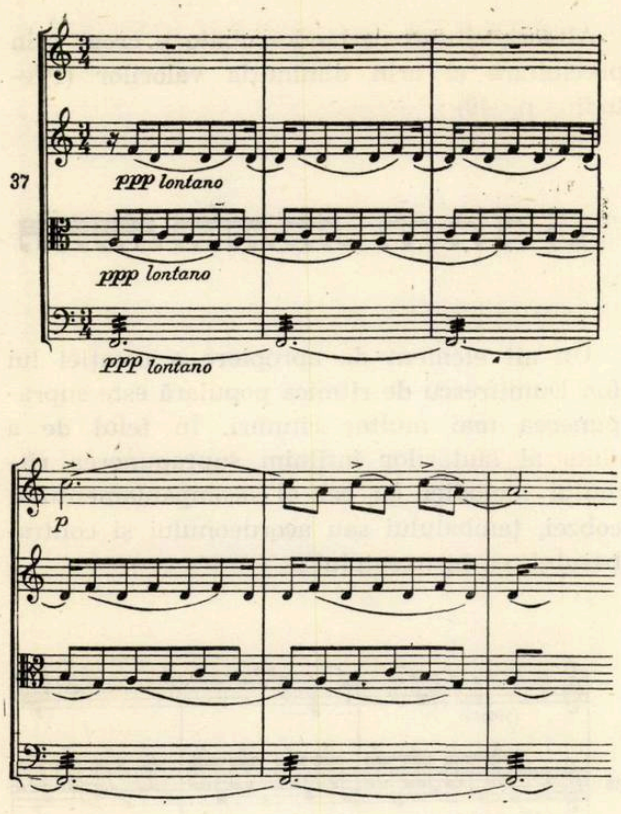
După cum se poate vedea, vioara cîntă într-un parlando-rubato, ţambalul cîntă tot timpul triolete şaisprezecimi, iar contrabasul optimi. Deşi măsura este de 2/4, ritmul ţambalului este mai degrabă 3/8 dacă avem în vedere mersul mîinii drepte :



Aceasta sporeşte caracterul poliritmic.

Ion Dumitrescu foloseşte de pildă în Suita a III-a (p. 80) un procedeu similar. În timp ce flautul, oboiul, clarinetul şi fagotul cîntă un fel de „ţiitură" în şaisprezecimi, viorile aduc tema în valori mari, iar viola şi violoncelul ţin un acord de la minor, harpa cîntă la o mînă de asemenea o „ţiitură", iar la cealaltă mînă o formulă ritmică pe care o întîlnim în ritmul paşilor a numeroase dansuri, ca şi în refrenul colindelor.

Următorul fragment din Cvartet (p. 37) constituie un exemplu strălucit de poliritmie :



Pe o pedală tremolată a violoncelului, apare la violă un ostinato pe întinderea a cinci optimi, evidențiat și prin legato, iar violina II deplasează totul față de violă cu o șaisprezecime, ca un ritm sincopat în care duratele de optimi se grupează regulat în 5+1. Violina I intonează melodia, extrem de simplă, în parlando-rubato, cu accente expresive, parcă ale unui bocet.

Tot influenței procedeelor instrumentale populare se datorește revenirea la același sunet, ca la cimpoi, cum găsim în Cvartet (p. 75).

Acest exemplu este grăitor și pentru mascarea ritmului real de 2/8 de către măsura indicată 3/8.

Pe lîngă toate aceste procedee folosite de Ion Dumitrescu am mai putea aminti glissandi, accentele expresive și rubatizările, care apropie interpretarea instrumentală de cea vocală.

În sfîrșit, am vrea să mai relevăm un aspect din creația lui Ion Dumitrescu : spargerea cărurii. Carura, element al scriiturii componistice clasice, pe care, în general, creația românească cultă l-a adoptat, este propriu de altfel și muzicii populare, ca o consecință a izometriei versurilor. Învingerea cărurii generează adesea în creația lui Ion Dumitrescu o sporire a expresivității. Exemple găsim mai ales în părțile unde compozitorul folosește ritmul giusto-silabic. Astfel este prima temă a părții a patra a Suitei — alcătuită din 5+4+6+4 măsuri, după cum se poate vedea la pag. 99—100, ca și tema părții a treia a Simfoniettei, în care se constată nu numai lipsa carurei ci și un anumit caracter improvizatoric, așa cum se poate remarca și în tema părții a treia a Suitei (p. 71—73) ; în prima temă a părții finale a Simfoniei I-a (p. 278—280), sau în prima temă din partea întîia a Cvartetului (p. 9—10).

Din cele arătate se desprinde puternica legătură a creației lui Ion Dumitrescu cu folclorul muzical românesc. Sînt foarte puține cazuri cînd compozitorul apelează direct la materialul folcloric. El împrumută doar unele elemente (de acompaniament, scară modală etc.) pe care le asimilează organic în substanța muzicală proprie, dezvoltîndu-le amplu, creator.

Nu este posibil, în cadrul limitat al studiului de față să ne referim pe larg la modalitățile care — în întregul lor complex — servesc la transmiterea conținutului tuturor lucrărilor menționate. Vom încerca însă acest lucru cu privire la Cvartet. Titlul este : Cvartet de coarde nr. 1 (Do major). Lucrarea este închinată păcii.

Prin ritmul său giusto-silabic, tema de început ne sugerează genuri muzicale populare caracteristice pentru atmosfera de bună voie și veselie. Dubla pedală ritmică ținută pe alocuri, contrapunctările ușoare, ca și trioletele în șaisprezecimi ale punților, contribuie la redarea dinamismului. Nu lipsesc din suportul armonic al melodiei nici „țiiturile" de tip lăutăresc (p. 15—16). Atmosfera este amplificată de tema a doua, a aceleiași mișcări, care aduce ritmul sincopat al dansurilor populare. Al doilea element melodic al temei, marcat prin indicația *Comodo* (p. 17), sugerează ideea de solemnitate, punctată regulat de ritmuri sincopate de joc.

Această atmosferă este întreruptă brusc de un freamăt îndepărtat, însoțit de două ritmuri ce se ciocnesc continuu. Și-a făcut intrarea mișcarea a doua, *Andante soave molto semplice* (p. 37 et. sq.) Ostinato la violă și sincopările stereotipe ale violinei II redau de asemenea ideea unei mișcări neîntrerupte. După trei măsuri intră prima temă a acestei mișcări, foarte simplă, construită pe intervalul de terță mică

și în ritm parlando-rubato care ne amintește de bocet. După repetarea acestui fragment de bocet, tema continuă în ff, și la întregul ansamblu. Duratele diferite, sinuozitatea liniei melodice și modul lidian, cu puternicul său caracter trenodic, reprezintă procedee de dinamizare a acțiunii muzicale. Îmbinarea de tutti și solo, acompaniat de tremolo la cello, și ritmul ostinat al celorlalte instrumente, apoi accelerările redate prin durate tot mai mici, contribuie la creșterea tensiunei, la potențarea desfășurării dramatice. Acest sentiment devine și mai clar prin folosirea unui fragment melodic de bocet. Contrastul se realizează prin prima temă a mișcării a treia care amintește — după cum arătam — atît de hăulit cît și de semnalul de bucium. Ritmul aksak, îmbinat cu cel regulat liniar, mărește această tensiune, acordă și mai multă forță structurii pentatonice, cu rezonanțe naturale, a melodiei. Cînd sacadat, în valori de optime urmată de șaisprezecimi, cînd în valori de pătrime punctată urmată de două pătrimi, cînd întrerupt de pauze, ritmul are continuu accente expresive. Tema a doua a acestei mișcări „*giusto e ben ritmato*", sincopările, accentele expresive, mersurile cromatice, ca și ciocnirile disonante sporesc încordarea, tumultul. Începe să-și facă apariția speranța.

Încheierea se face prin reducerea temei întîia a acestei părți, împletind atmosfera de sărbătoare, redată de ritmul giusto-silabic, cu cea de veselie obținută prin ritmurile de joc, de „țiituri" și de vioiciunea ritmică generală.

Conținutul prezentat, care ne este sugerat continuu de elementele și procedeele muzicale preluate sau inspirate din creația populară, justifică semnificația dată Cvartetului de Ion Dumitrescu.

Ion Dumitrescu a înțeles deplin rostul și importanța estetică a inspirației populare în creația componistică. Stilul și coloritul național, realizat prin melodismul, ritmica bogată și alte mijloace inspirate din muzica populară, conferă creației lui Ion Dumitrescu autenticitate, strălucire și acea forță de a exprima patriotismul și spiritul înnoitor al epocii noastre.

PAUL POPESCU

Cîteva opinii de interpret despre muzica lui Ion Dumitrescu

Cu peste un deceniu în urmă, în anii studenției, l-am cunoscut mai întîi pe profesorul și pe omul Ion Dumitrescu, cel care a contribuit cu dăruire și căldură la formarea și maturizarea a sute și sute de tineri muzicieni. Îl apreciam pe atunci pe pedagogul eminent dublat de omul prietenos și jovial care răspîndea în jurul său numai optimism și voie bună. Ne-a cucerit pe toți cu deosebita sa vervă spirituală și cu mijloacele ingenioase și eficace prin care ne-a introdus în marile taine ale armoniei.

L-am cunoscut mai apoi și pe creatorul Ion Dumitrescu, am descoperit în compozițiile sale sufletul poporului nostru reflectat în imagini vii și colorate care sugerează cu multă vitalitate structura lui sufletească, peisajul nostru, pagini dintr-o istorie frămîntată.

Devenit dirijor am prezentat publicului de-a lungul anilor multe dintre compozițiile sale și mărturisesc că am încercat de fiecare dată să pătrund mai adînc în complexitatea lucrării interpretate lăsîndu-mă furat atît de conținut și expresie cît și de măiestria construcției. Simfonia, Suita a treia, Preludiul simfonic, Simfonietta și acum de curînd Concertul pentru orchestră de coarde s-au perindat pe masa mea de lucru și pe pupitrul de la care am dirijat.

De lucrările lui Ion Dumitrescu pe care le-aș putea caracteriza ca fiind pătrunse de vigoare și strălucire, de sentimente senine, mă apropii, aș spune, temperamental. Am urmărit, interpretînd aceste lucrări, realizarea unor imagini unitare axate tocmai pe trăsăturile arătate, scoțînd în evidență exuberanța și pregnanța ritmurilor, bogăția armonică și a culorii orchestrale. Mi s-au părut evidente toate acestea mai ales în părțile repezi sau cu caracter de scherzo ale Simfoniettei sau ale Suitei a III-a cum ar fi de pildă acel spiritual scherzo în 7 timpi din Suită al cărui efect este asigurat de buna utilizare a posibilităților orchestrei (pentru a nu uita ingenioasa intervenție a solo-ului de tubă).

Rezonanțe de cîntec și baladă populară răzbat în părți lente, ca aceea a Simfoniettei care dezvăluie o latură mai contemplativă a muzicii sale. Melodia tînguitoare a oboiului, însoțită de acordurile compacte ale corzilor crează o impresie de bocet, ce contrastează cu restul părților, contribuind astfel la echilibrul expresiv al întregii lucrări.

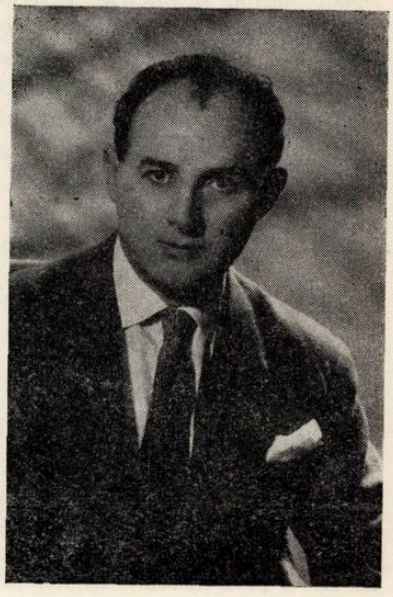
O piesă care oferă dirijorului multiple posibilități de valorificare a resurselor sale interpretative și tehnice, care îi stimulează în mod deosebit imaginația este „Preludiul simfonic". Secretul constă, cred, în însăși măestria cu care compozitorul a reunit crîmpee de joc popular, recitativul de baladă și melodia lirică de doină. Totul este făcut cu rafinament și, mai ales, cu o deosebită concizie. Iată, calități la care adăugînd o orchestrație plină de efecte (de data aceasta special urmărite) îl determină oricînd pe dirijor să facă din Preludiul simfonic punctul de „brio" al programului său.

Probleme mai complexe reclamă Concertul pentru coarde. Este evident că transcrierea Cvartetului pentru orchestră nu a simplificat cu nimic factura lucrării ci dimpotrivă i-a adăugat noi laturi expresive. Transparența și tehnicitatea specifică stilului de cameră trebuie realizată, în versiunea orchestrală, cu întreaga masă a executanților. Pulsația ritmică, continuă și variată, capătă o strălucire nouă, devine mai convingătoare și mai antrenantă.

Într-un recent concert dat cu orchestra simfonică a studenților din Conservator am căutat ca prin interpretarea într-un cadru festiv a dificilului Concert pentru coarde, noi cei tineri cît și cei foarte tineri să aducem un omagiu atît profesorului cît și creatorului Ion Dumitrescu și să-i răspundem astfel la afecțiunea și prietenia pe care ni le-a acordat cu dărnicie.

NOI CREAȚII

NICOLAE PAROCESCU



Opera „Motanul încălțat" de Cornel Trăilescu

Mai întîi impresiile spectacolului.

O mică piesă orchestrală, cu o parte mijlocie ușor încordată dramatic, pe o melodie-cîntec de copii de autentică frumusețe, stabilește sugestiv, ca un preludiu, atmosfera de basm și poezie. Prima scenă ne prezintă un grup de iepurași care se joacă ; printre ei este „Iepurașul alb", unul dintre eroii cei mai simpatici ai operei „Motanul încălțat".

În aceeași atmosferă și, parțial, cu aceleași elemente, în recitativ și parlato, se desfășoară scena plină de haz și fantezie în care motanul, cu aerul unui frate mai mic dar mai înțelept, face o morală strașnică stăpînului său, care tocmai voia să se spînzure din cauza necazurilor sărăciei. Hazul ajunge la culme cînd „Cei patru slujitori viteji" ai împăratului, care urmăreau iepurașul alb, apar cu un simpatic marș grotesc și se sperie de moarte la apariția motanului năzdrăvan. Aici se naște planul motanului de a-l însura pe Ionică, stăpînul său, cu fata împăratului. Întîmplarea face ca niște hoți de drumul mare, înspăimîntați și ei de motanul vorbitor, să-i lase acestuia o legătură cu lucruri de furat ; tocmai ce-i trebuia motanului : îmbrăcăminte și sabie de cavaler. Aria „Sînt cavalerul Cotoșman", în care motanul își cîntă istețimea și își desvăluie planurile, amintește prototipul vestitului „Bărbier".

O față de cortină cu gărzi și cu semnale de fanfară, apoi sala tronului. Aci tocmai se desfășoară un bogat și reușit concert vocal instrumental de sforăituri, dat de o înaltă adunare de leneși și cheflii — împăratul și curtenii săi. În toiul acestui concert începe să se precipite o avalanșă de scene comice și dramatice — venirea cavalerului Cotoșman, anunțat de cei patru viteji, care intră cu marșul lor caraghios ; conflictul lui cu sinistrul Mare-dregător ; salvarea lui Cotoșman de la întemnițare de către „cei patru slujitori viteji" și întemnițarea acestora în locul motanului fugit.

Totul se desfășoară viu, palpitant, cu mult umor și comic buf, pe recitativ și parlato. Sfîrșitul tabloului este un ansamblu general compus din replici scurte ale grupului de soliști, ale corpului de curteni și ale grupului „celor 4 viteji". Copiii — cred — percep cu greu acest final, din cauza amestecului de texte. Muzical este prea fragmentat pentru un final.

În tabloul următor — un turn închisoare — sînt impresionante, ca muzică și ca frumusețe a ideii, aria robului care udă cu lacrimi coroana de zile mari a împăratului precum și venirea lui Cotoșman ca să-și salveze prietenii (pe cei 4 viteji). Iar eliberarea ia amploare și sensuri eroice. Tabloul sfîrșește cu o scenă comică între motan și Marele Dregător, pe o muzică cu intenții descriptive.

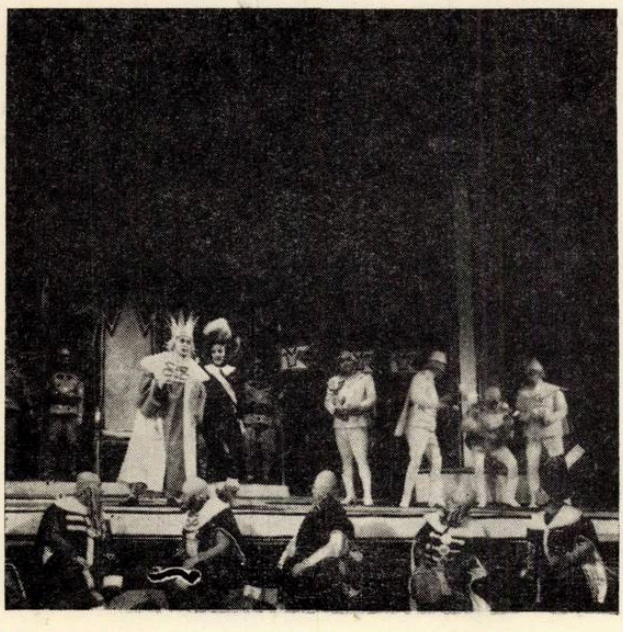
În iatacul Domniței are loc o scenă cu multă melodie — cîntecul doicii, corul fetelor torcătoare, cîntecul Domniței îndrăgostite de Ionică (prea redus : el cerea mult mai mult relief și amploare) ; apoi în altă scenă dialoguri umoristice între iepurașul alb și Împărat și — contrast reușit — scena cu Marele Dregător, care vine să-și aducă la îndeplinire planul (de a uzurpa tronul) și este oprit la timp de către Cotoșman, robul, și „Cei 4 viteji". După ce marele Dregător este demascat și făcut inofensiv, toți pleacă cu alai să mulțumească voevodului Ionică, stăpînul lui Cotoșman. Ansamblul general este aci o mare piesă („Să mergem cu toții..."), în care partea de mijloc ni se pare că sună neconcludent coral.

Sîntem iar în poiana cu coliba lui Ionică (din tabloul I). Acesta, oftează şi el de dorul domniţei. Cotoşman pune la cale lucrurile astfel, încît „dorul" stăpînului său să se realizeze. Vine alaiul împărătesc. Prin trucuri dinainte aranjate, Ionică devine repede voevod, se înţelege de minune cu aleasa inimii, şi, toţi pornesc spre castelul voevodului Ionică, deocamdată castelul Marelui Uriaş. Aci remarcabil ca muzică este duetul Ionică-Domniţa. Avem însă sentimentul că basmul se combină cu opereta.

Ultimul tablou. Asistăm la masa căpcăunului — scene de „groază" cu o melodie foarte sugestivă a acestuia şi cu muzică descriptivă reuşită. Cotoşmanul convinge pînă la urmă pe Uriaş să se facă şoricel : şi îl înghite ! Apoi vine alaiul împărătesc şi, bineînţeles, are loc nunta lui Ionică cu Domniţa. Scena însă se amplifică, între altele, cu primirea oaspeţilor lui Cotoşman — eroii celor mai cunoscute basme — fiecare fiind primiţi cu pompă şi cu muzică adecvată. Cortina cade pe începutul ospăţului — un cor general — „O nuntă ca-n basme...".

Spectacolul Motanul încălţat este incontestabil un succes. El aduce o acţiune scenică vie, umor şi comic de bună calitate. Muzica crează o atmosferă autentică de basm prin melodii simple, pline de farmecul naivităţii copilăreşti şi, în general, prin dramatismul ei. Cred că „Motanul" compozitorului Cornel Trăilescu ar trebui să ceară dirijorului Cornel Trăilescu ca acesta să menajeze, prin unele mijloace ale interpretării cîntul de scenă, mai ales în acele momente (frecvente) de desfăşurare rapidă a acţiunii, cînd înţelegerea textului este absolut necesară. Interpretarea în general, regia şi scenografia dovedesc concepţie clară şi fantezie, contribuind substanţial la realizarea imaginii. Problemele „interpretării" operei pentru copii, aşa cum au fost rezolvate aci, sînt cu adevărat interesante şi ar merita singure un studiu.

Să privim însă mai de aproape opera.



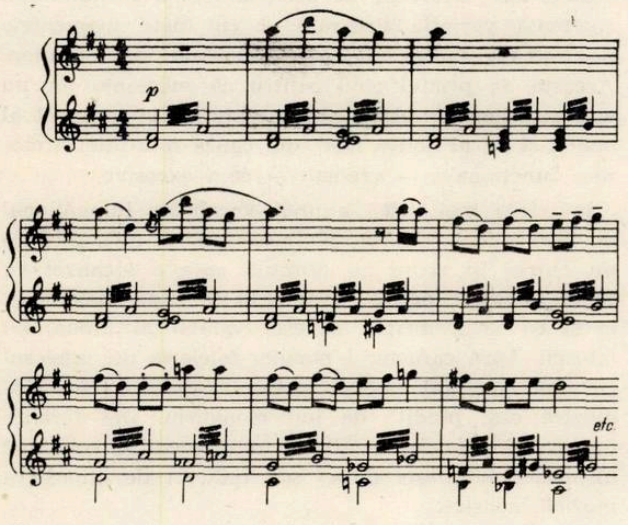
Libretul, de Tudor Muşatescu şi Nina Stoiceva (pe baza cunoscutului basm al lui Perrault), bine construit, aduce nu numai o adaptare şi o localizare izbutită la atmosfera basmului nostru, ci şi personaje şi idei originale, care-i îmbogăţesc mult subiectul şi valoarea educativă. Autorii modernizează basmul, îl „aduc la zi", amestecînd cu îndrăzneală elementul folcloric cu cel de creaţie cultă, înoind lexicul şi, în general „limbajul" imaginii. Totuşi, din punct de vedere al conţinutului observăm că cea mai valoroasă idee originală — munca productivă, creatoare a fericirii omului — idee propusă de către motan stăpînului său chiar din prima scenă, în „morala" pe care i-o face cu atît de mare efect artistic, nu este valorificată, nu devine o motivare a dezvoltării acţiunii. Toată caricaturizarea împăraţilor şi dregătorilor, toate acţiunile agitatorico-eliberatoare ale motanului, cu tot umorul lor, nu compensează pierderea, pe parcursul acţiunii dramatice, a acestei motivări. Libretul, conceput ca un basm-comedie, este adaptat în bună măsură la specificul spectacolului de operă. Totuşi, cum se va vedea mai jos, el rămîne încă într-o oarecare măsură tributar concepţiei teatrului prin faptul că acţiunea ce se desfăşoară este încă prea densă, şi prin faptul că nu ţine deajuns seama de un anumit schematism specific basmului în general şi operei în special. O mai atentă simplificare a acţiunii ar fi permis amplificarea firească a momentelor muzicale în acele scene unde sînt prevăzute unele necesare „oaze" lirice.

Muzica lui Cornel Trăilescu răspunde în primul rînd specificului spectatorilor — copiii — printr-o simplitate şi claritate a imaginii, artistic gîndite. Ea întruchipează viu personajele, sugerează clar înţelesul situaţiilor şi conflictelor, învăluind totul, permanent, în acea delicată pînză a atmosferei de basm, lucru în general atît de greu de realizat în acest gen, cu autenticitate artistică. Este un dar indiscutabil al compozitorului, acela de a crea muzical atmosfera de fabulos, de grotesc şi de vrajă a lumii basmului, acest amestec de vis copilăresc şi realitate. În „Motanul încălţat" el a izbutit în bună măsură acest lucru.

Cîteva observaţii în legătură cu mijloacele, cu limbajul muzicii.

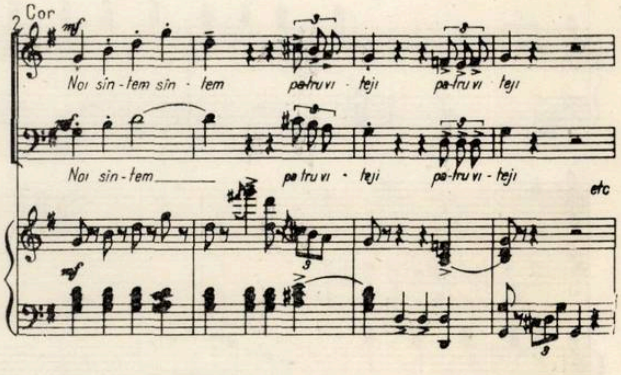
Compozitorul îşi gîndeşte muzica astfel încît aceasta să creeze brusc, şi cu cele mai fundamentale mijloace, „tensiuni dramatice". Faptul că se adresează copiilor, şi că acţiunea dramatică se desfăşoară rapid, impune acestor tensiuni dramatice o mare mobilitate şi plasticitate descriptivă. Armonia funcţională cea mai pregnantă, folosită consecvent, rezolvă în esenţă această problemă. Desigur, momentele dinamice, recitativele cer în primul rînd astfel de tensiuni. Dar, cum libretul este foarte dens din acest punct de vedere, se înţelege că cea mai mare suprafaţă a partiturii se caracterizează prin această scriitură esenţial armonică. Trebuie subliniat însă în primul rînd faptul că la Cornel Trăilescu gîndirea armonică nu exclude celelalte mijloace, ci dimpotrivă ; în al doilea rînd, faptul că el foloseşte o armonie evoluată şi că o mînueşte cu măestrie.

La părțile vocale — arie, arioso, recitative etc. — se manifestă în primul rînd tot gîndirea armonică, prin modulații brusce, foarte pregnante, aproape exclusiv diatonice. În acest fel compozitorul obține acea plasticitate a conturului și a tensiunii armonice orizontale, pe care o urmărește în vederea unei maxime perceptibilități din partea copiilor. Dar totodată obține și un modalism original, mai ales în sfera grotescului (cîntecul celor patru viteji, de exemplu). Tot prin prizma acestui fel de a gîndi muzica, trebuie înțeles și stilul orchestral folosit de compozitor. Fiind aproape complet exclus principiul motivelor sau al melodiilor conducătoare, orchestra creează, prin tensiuni armonice și prin celelalte mijloace (ritm, timbru etc.). acea permanentă tensiune mobilă dramatic, capabilă să caracterizeze, să sugereze descriptiv personajele și situațiile, mai ales în momentele dinamice, ale recitativelor și parlato-urilor. Dar, chiar și atunci cînd orchestra acompaniază una din melodii, scriitura ei este tot acordică în esență. Este clar că compozitorul și-a propus, în scopul arătat mai sus, o maximă consecvență cu principiul de stil specific prin excelență genului operei — *monodia acompaniată*. Desigur, în concretul imaginii, scriitura acestei muzici nu este nici unilaterală, nici simplă. Iată cîteva exemple grăitoare pentru caracteristicile muzicale arătate aci schematic. Întîi, mica piesă simfonică-preludiu, de care am amintit :



Linia melodică este aci o artistică sinteză intonațională a formulelor din folclorul copiilor cu creația cultă a genului. Armonia ei prefigurează limbajul în care vor evolua muzical personajele și peripețiile fanstastico-grotești ale basmului. Formule ritmo-melodice-copilărești mai apar în operă (sala tronului — cor de curteni), dar prelucrate cu pricepere, în game prin ton, de exemplu, și neexploatate deajuns ca surse expresive.

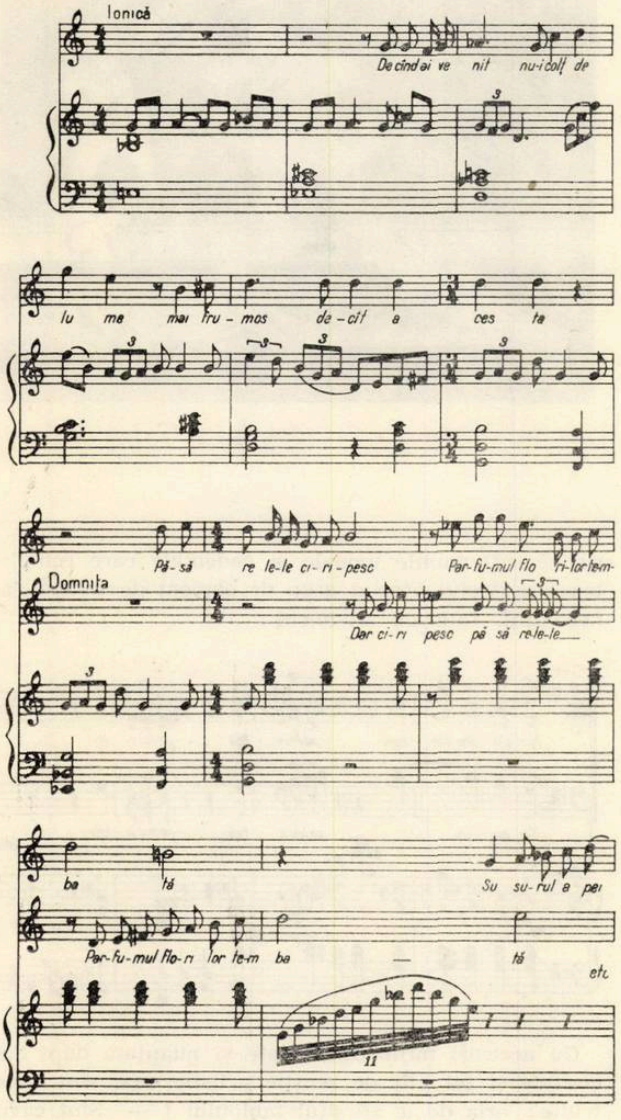
În esență, aceleași mijloace fundamentale de expresie sînt folosite și în cîntecul celor 4 viteji, de data aceasta însă, cu foarte bune efecte comico-grotești. Afară de armonia voit disarmonioasă, sînt caracteristice inflexiunile modale și cadențele care completează portretul acestui grup de oameni de treabă dar necioplițI. Iată un fragment :



Cu aceleași mijloace, variate și nuanțate după necesitate și tot atît de reușite artistic, mai sînt construite : aria de la sfîrșitul tabloului I — „Sînt cavalerul Cotoșman" ; fragmentele vocale și instrumentale descriptive din sala tronului — Concertul de sforăituri al leneșilor ; corul final „O nuntă ca-n basme..." și, în general, ansamblurile ce încheie cele mai multe tablouri precum și unele momente în desfășurarea acțiunii — scena întîia din iatac — visul de dragoste al domniței, de pildă.

Acest fel de cîntece (sau arii), în majoritate de caracter comic, constituie tocmai specificul și originalitatea „Motanului încălțat". Credem, de aceea, că tocmai prin dezvoltarea și reliefarea lor artistică s-ar

fi putut realiza acele piese lirico-muzicale de suflu mai amplu, care oprind pentru scurt timp desfășurarea acțiunii dar adîncind-o psihologic, lasă să se asculte muzica pentru plăcerea ei (așa cum cere genul operei) Iar opera „Motanul încălțat",cu acțiunea ei dramatică densă și cu întinsele sale recitative și parlato-uri, tocmai de astfel de oaze muzicale avea nevoie. Structura libretului, așa cum e, conține din plin posibilități în acest sens. Dar, compozitorul, repetăm, nu a izbutit întotdeauna să le reliefeze îndestul în imaginea mare. El a simțit nevoia și a încercat să realizeze un astfel de moment liric mai dezvoltat muzical, pe coarda liricii de dragoste, in duetul Domnița-Ionică.



Cititorul poate să-și dea seama din acest exemplu ce muzică frumoasă și concentrată expresiv poate realiza compozitorul, rămînînd consecvent cu economia de mijloace și simplitatea ce și-a propus. Dar spectacolul arată evident, chiar și adulților — mai receptivi la astfel de scene că aria cu toată frumusețea ei nu izbutește să se reliefeze, nu pare a fi la locul ei. Autorii au forțat puțin și timpul și locul și specificul basmului, plasînd aci, cam operetistic, acest duet de dragoste. În basm însă, dragostea are modalitatea ei de exprimare și libretul permitea, din acest punct de vedere, soluții muzicale mai adecvate.

Plasată mai logic, mai organic pe firul unei idei principale a operei, ni se pare a fi aria robului — „În neagră robie..." din actul I. Aceasta cu stilul ei cromatic, aduce și o variație, artistic binevenită. De aceea, relieful și efectul ei artistic sînt deplin realizate.

Dar tipice operei „Motanul încălțat" sînt și recitativele, totdeauna eficiente, expresive dramatic. Aceasta se datorește trecerilor continui, insezisabile spre arioso precum și faptului că sînt totdeauna gîndite sever și concentrat ca tensiuni armonice orizontale și verticale. Ocupînd un mare loc în muzica operei, ele pun problema stilului și substanței lor orchestrale. Compozitorul o rezolvă în principiu prin muzică cu intenții descriptive sau prin figuri ritmo-melodice și armonice intens dramatizate cu ajutorul întregului arsenal de procedee cunoscute. De la o vreme, însă, acest fel de acompaniere a recitativului, cu toată variația timbrală și cu toate momentele descriptive, începe să lase impresia de monoton. Aceasta, în primul rînd pentru că substanța lor nu este suficient de organică contextului intonațional al operei și, în al doilea rînd, din cauza saturației armonice funcționale, — credem — cam excesive.

Folosirea mai largă a unui vocabular intonațional de inspirație folclorică romînească ar fi fost, socotim nu numai în acord cu libretul, care a localizat cu succes basmul acesta de circulație cvasi-universală, ci și cu un principiu general valabil al limbajului muzicii. Fără caracterul popular-folcloric (în înțelesul cel mai larg al acestei noțiuni), credem că orice muzică este pîndită de impersonalism. Din fericire muzica „Motanului încălțat", în momentele cele mai inspirate, amintește direct sau indirect de atmosfera muzicii noastre.

Succesul spectacolului confirmă, și el, valoarea operei. Însemnăm acest succes ca o treaptă matură în dezvoltarea unui talent real în creația de operă pentru copii.

WILHELM BERGER

Armonia – posibilități și limite

În muzica secolului nostru, puține discipline au cunoscut o dezvoltare atît de vertiginoasă ca aceea a armoniei. Discuția vie în jurul problemelor armoniei, pretutindeni în centrul atenției astăzi, izvorăște din necesitatea de a sistematiza, de a ordona un noian de mijloace de ordin armonic, pe care disciplina armoniei ca atare trebuie (sau ar trebui) să le cuprindă. Problema începe cu acest „trebuie". Aceasta, deoarece încă de un secol încoace gîndirea armonică s-a emancipat, s-a dezvoltat în asemenea măsură încît teoria acestei discipline n-a putut ține pasul. De aici discrepanța dintre limbajul armonic uzual (în varietatea aspectelor sale) și studiul normativ al disciplinei. Și aceasta în ciuda unor tratate valoroase, de sinteză pînă la un punct dat, datorate unor compozitori de seamă ca de pildă : Paul Hindemith, Arnold Schönberg. Nu lipsesc nici studii amănunțite, orientate mai cu seamă spre surprinderea elementelor de ordin stilistic, sau analize menite să descifreze particularitățile gîndirii armonice a unor compozitori de seamă ; dar privirea de ansamblu, reducerea fenomenelor la legile primare, pare să întîrzie încă. De aici concentrarea atenției asupra sistematizării armoniei ca disciplină, de studiu, asupra armoniei aplicate, factor de bază în discursul muzical.

Rîndurile de mai sus pot fi luate drept o primă formulare. Să examinăm, depășind generalitățile, alte aspecte.

Mijloacele armonice, istoricește determinate prin evoluția gîndirii muzicale, fac parte integrantă din ansamblul mijloacelor de exprimare muzicală. În procesul de amplificare și diversificare a mijloacelor, mai cu seamă în muzica comtemporană, au apărut concepte diferite de armonie. Aici se pune întrebarea : marea diversitate a procedeelor și structurilor armonice (acordice) prezente în muzica de pretutindeni poate fi adusă la legi generale, comune, obiective ?

Nemijlocit legat de acest mod de a pune problema se impune o investigație amănunțită cu privire la natura și limitele cîmpului sonor uzual.

La un moment dat, în primele decenii ale veacului douăzeci, se părea că posibilitățile combinatorii ale sunetelor ar fi nelimitate. Această concluzie apăruse odată cu afirmarea conceptului dodecafonic și serial. Apăruseră pronosticuri cu cifre astronomice. Totuși, realitatea este alta. Cîmpul sonor uzual reprezintă un circuit închis, limitat, iar din multitudinea posibilităților combinatorii alegem, estetic judecînd, un număr de tipuri de bază, corespunzătoare criteriilor de frumos, expresiv și util în cadrul dramaturgiei muzicale complexe.

Răspunsul clar ni-l dă — deși la o primă vedere, utilizarea metodelor matematice de investigație în domeniul muzicii pare a fi mai îndepărtată de natura obiectului de studiu — aplicarea permutațiilor. După cum se știe, aproape totalitatea combinațiilor armonice (acordice) utilizate astăzi derivă din structura gamelor diatonice, un număr foarte mic din aceea a gamei cromatice (deși pare a fi la o primă vedere o situație paradoxală, comparînd numărul elementelor permutabile : 7 și 12). Aplicînd metoda permutațiilor, fie cu șapte elemente diatonice, fie cu douăsprezece elemente cromatice, epuizăm cîte un circuit posibil de combinații acordice. Analiza cu ajutorul matrițelor ne poate da cantitatea structurilor posibile. Matematic, această cantitate pare a fi enormă, în lumea cîmpului sonor însă numărul acestora este mult îngrădit. Și aceasta, în primul rînd, datorită fenomenului de repetiție. Acest lucru se constată lesne în exploatarea combinațiilor cu elementele scării diatonice de tip major. În analiza cantitativă cu sunete transcrise pe portativ, ultimele două grupe de permutații ne dau structuri identice. Mai departe, comparînd imensele coloane sonore din grupele cu mai mult de trei elemente constitutive, observăm că ele ni se înfățișează în muzică drept suprapuneri ale unor caracteristici obținute în grupele mai mici, astfel stăm în fața unor polifuncțiuni armonice. Dar nu numai repetiția identică reduce simțitor numărul combinațiilor acordice de sine stătătoare, ci faptul că mulțimi de structuri au, în muzică, caracteristici atît de înrudite încît cu greu pot fi recunoscute, deosebite ca atare. Fenomenul de uniformizare, de dispariție a contrastului reliefat, este direct proporțional cu creșterea numărului de componente. Ori, armonia ca factor al discursului muzical, se bazează pe înlănțuirea și distribuția în timp a contrariilor armonice. Altfel i se sustrage temeiul. Pe de altă parte, acestor mulțimi cu un număr mare de componente, cu permutațiile acestora ce depășesc în bună măsură însăși ambitusul instrumental în muzică, nu i se pot asigura nici un fel de criterii de funcționalitate.

Mai mult decît analiza cantitativă a cîmpului sonor ne interesează analiza calitativă. Acest criteriu calitativ reduce numărul posibilităţilor la un minim posibil, la un număr de tipuri de bază, permutabile, restul combinaţiilor sonore avînd un caracter accidental. Cu aceasta ajungem din nou la punctul determinant pentru orice investigaţie, şi anume la relaţia dintre categoriile armonice fundamentale ce cuprind în muzică fenomenele de consonanţă şi disonanţă. În esenţă, sistemul armoniei clasice, funcţionale, concordă cu concluzia la care am ajuns prin analiza calitativă. Caracteristicile sistemului armoniei funcţionale pot fi reduse la cîteva procedee : sînt luate drept tipuri de bază structuri trisonice în care sunetele constitutive se află în relaţii de terţe suprapuse ; prin extindere, pot fi obţinute tipuri de bază de patru sunete (acorduri de septimă), de cinci sunete (acorduri de nonă) şi aşa mai departe ; în principiu, componentele acestor tipuri de bază sînt permutabile (răsturnările, apoi diferitele poziţii atribuite acordului ; şi prin suprapuneri pot fi obţinute polifuncţiuni). Diversitatea creşte prin utilizarea caracteristicilor de structură, proprii unor game diferite (majore sau aspectele minorului, prin utilizarea modurilor) sau prin cromatizarea elementelor. Comparînd datele limbajului armonic uzual, derivate din sistemul funcţional al armoniei clasice, cu tabelele consecvent elaborate prin aplicarea permutaţiilor ca metodă de investigaţie, observăm faptul că sistemul armoniei funcţionale cuprinde în el marea majoritate a combinaţiilor posibile. Suma lor se apropie de limitele cîmpului sonor atunci cînd luăm în consideraţie acordurile complexe, polifuncţionale, efectele armonice — acordice ale întîrzierilor şi anticipaţiilor în travaliul armonic sau simultaneităţile sonore accidentale ce se afirmă mai cu seamă în conceptul polifonic.

Aceasta cu referire la studiul permutaţiilor cu şapte sunete-elemente constitutive. Teoretic se poate merge mai departe, învestigînd posibilităţile combinatorii cu 12 elemente de bază (scara cromatică). Practic însă, fenomenul repetiţiei identice rămîne prezent în şi mai mare măsură, adică anumite tipuri de bază se repetă continuu. Acestea sînt limite obiective.

Putem încerca şi un alt drum, mai la îndemînă şi poate mai convingător. Să admitem că negăm fundamentarea armoniei pe relaţii trisonice de terţe. În practica muzicală, la sugestia lui Arnold Schönberg, au apărut structurile bazate pe suprapuneri de cvarte. Structurile acestea au apărut mai cu seamă sub forma unor coloane acordice izolate, incluse de regulă într-un concept clasic lărgit. Un funcţionalism de cvarte nu s-a ivit. Dealtfel, structurile acestea pot fi explicabile şi ca derivaţii ale sistemului bazat pe terţe. Acesta este un exemplu care poate fi lărgit. De pildă, orice unitate de expunere iniţială am lua pentru obţinerea structurilor — secunde, cvarte, cvinte, sexte sau septime — ele toate cît şi derivatele lor sînt incluse deja în circuitul structurilor acordice obţinute prin răsturnările acordurilor cu baza în terţe, fie ele acorduri trisonice, de septimă, nonă sau undecimă. Şi pe această cale ajungem la concluzia că circuitul combinaţiilor acordice este un sistem închis, limitat prin natura cîmpului sonor, în care, indiferent de punctul de plecare, fenomenele se repetă în mod logic. Această concluzie ni se pare hotărîtoare atunci cînd ne referim la problemele armoniei contemporane, fiindcă subliniază necesitatea prezenţei unui funcţionalism unic şi complex.

Odată mai mult, deoarece în muzică au apărut concepte diferite care vizează o altă ordine a materialului sonor. Unul este microtonalitatea ca sistem, în care drept elemente de construcţie se utilizează măsuri mai mici decît semitonul, de pildă în lucrările lui F. Busoni (1/3 ton) sau A. Haba (1/4, 1/6 ton). Fenomenele au rămas izolate, desigur din cauza opoziţiei aparatului nostru de percepţie şi clasare a fenomenului sonor care, conform studiilor moderne de psihologie sonoră, dispune de un sistem de interpretare zonală, zona fiind cu dimensiunea de semiton. Fără a face prea multă teorie, constatăm faptul că încercările de reorganizare a cîmpului sonor pe această cale, efectuate de aproape un secol încoace, nu s-au încetăţenit deloc, practica neconfirmînd valoarea şi necesitatea lor. A doua negaţie vine din partea curentelor experimentale, din partea muzicii electronice şi concrete, curente care îşi aleg alte surse şi modalităţi de producere a materialului sonor decît cele istoric constituite prin evoluţia muzicii. Astfel apar delimitări precise, poziţii de neconfundat. De altfel, în pulsaţia vie a muzicii contemporane, aceste din urmă fenomene reprezintă o cantitate cu totul neglijabilă deasupra căreia pluteşte încă, în plus marele semn al întrebării.

De fapt, ce este armonia, ce funcţii îndeplineşte, cum s-a constituit de-a lungul secolelor un concept de armonie ? Armonia este ,o expresie a melodiei. Melodia, ca formă de organizare a unor sunete într-o unitate superioară, finită şi cu sens artistic, include în alcătuirea ei categoriile armonice fundamentale, concretizate prin succesiuni de intervale melodice consonante şi disonante. Distribuţia acestor intervale în interiorul arcului melodic, locul acestora şi relaţia lor, determină profilul specific al melodiei.

Rudimentele de armonie au apărut relativ tîrziu în practica muzicală, la sfîrşitul primului mileniu al erei noastre. Şi prima manifestare de acest gen a determinat... apariţia polifoniei. Acest fenomen se petrece la început în forma de cînt denumită „Organon". Din dorinţa de a depăşi forma cîntecului coral în care vocile evoluau paralel la distanţe de oc-

tavă, octava a fost înlocuită cu intervalul de cvintă. Sau, cvinta, intercalată în interiorul octavei, asigurase prezența concomitentă a trei intervale diferite : octavă (între vocile extreme), cvintă (între vocea gravă și mediană) și cvartă (între vocea mediană și acută). Conform teoriei antice grecești, consonante erau socotite acele intervale care, în expresie matematică, se aflau în raportul unor fracții simple. După octavă, cvinta și cvarta erau intervalele care îndeplineau această condiție. Dar și aceste limite au fost depășite, obținîndu-se noi combinații sonore. Diversitatea formelor de organon și ivirea unor forme mai suple de organizare a cîntului, Fauxbourdon și mai tîrziu Discantul, ne demonstrează interesul legitim față de aceste posibilități sporite de expresie. Motoricul acestei evoluții a fost varietatea combinațiilor armonice ce se degajau prin depănarea vocilor. Odată cu dezvoltarea treptată a principiilor de polifonie s-au impus atente observații asupra caracterului relațiilor armonice. Renașterea excelează în clasări atît de diferite ale intervalelor în consonante și disonante, apar nuanțe de mare finețe în interpretarea acestora. Eliminarea treptată a modurilor bisericești în favoarea a două aspecte opuse, major și minor, în jurul cărora se polarizează din ce în ce mai accentuat întreaga practică muzicală cultă, este expresia unor căutări de sistematizare a unui concept armonic. Tabulaturile de orgă și de lăută contribuie în mare măsură la acest lucru. Încercările de vădită funcționalizare a armoniei se întrevăd clar în tendințe de tipizare a cadențelor. Pentru forma piesei muzicale, pentru claritatea desfășurării, distribuția acestor conexiuni de acorduri cu funcțiuni precise, locul în care apar și forța cu care încheie fraza, sînt de o maximă importanță. Cadențele tipizate sînt articulațiile formei. Teoria clasează aceste elemente, le imprimă cu timpul ordinea unui sistem. Șiruri de observații codificate duc în cele din urmă la un model clasic, la o sumă de legi, expuse în „Traité de l'harmonie réduite à des principes naturels" (1772), opera remarcabilului compozitor și teoretician francez Jean Philippe Rameau.

Am intercalat aceste observații, cunoscute de toată lumea, din dorința de a obține unele concluzii referitoare la ritmul de dezvoltare a gîndirii armonice. O dată cu apariția basului continuu, ce implică reducerea funcțiunilor armonice la anumite tipuri de bază (tehnica basului cifrat), ca și prin încetățenirea monodiei acompaniate, succesoarea stilului polifonic, armonia funcțională se instituie definitiv. Aceasta a fost o cucerire de seamă a spiritului uman. În felul acesta apăruse un limbaj care prin forța lucrurilor eliminase o seamă de elemente deosebit de subtile, ca de exemplu diversitatea modurilor, sau tendințelor de cromatizare cutezătoare care se afirmaseră în stilul de madrigal ; în schimb însă oferea muzicii o bază solidă care a contribuit mult la înflorirea ei, înlesnind dezvoltarea tehnicii componistice.

Acest lucru s-a și împlinit. Aici se impune o constatare : doar cu puține excepții, sistemul funcțional al armoniei clasice a constituit un limbaj general pentru multă vreme. Analizînd tipologia structurilor acordice uzuale, găsim foarte multe asemănări, în muzica barocului, trecînd prin muzica preclasică pentru a ajunge la muzica clasicilor vienezi. Armonia, ca limbaj, respectă principiile stabilite. Numai semnificația mijloacelor armonice, caracterul figurativ și sensul modulației, se schimbă. Armonia asigură melodiei, element principal și determinant, coordonate expresive noi, asigură, pe parcursul evoluției stilurilor, melodiei o spațialitate specifică, culoare, opoziții de culori și tensiuni. Emanciparea din această ținută este favorizată prin apariția romantismului. Lent, dar constant, importanța armoniei ca mijloc de exprimare a afectului, ca mijloc de caracterizare a situației, crește. Ilustrăm această tendință prin procedee armonice prezente în lucrări de Schubert sau Carl Maria von Weber. În general, subiectivismul romantic favorizează dezvoltarea intensă a valențelor expresive, descoperite prin lărgirea și concretizarea funcțiunilor de bază.

Ceea ce urmează poartă amprenta unui stil armonic din ce în ce mai personal. Adică, caracterul specific al mijloacelor armonice reprezintă o trăsătură definitorie a stilului personal. Armonia începe a reprezenta o lume sonoră cu nuanțe atent gradate, într-un fel sugerată și exploatată de Schumann, Chopin sau majoritatea compozitorilor romantici. Tendința aceasta de subiectivizare și particularizare a mijloacelor armonice a impus tuturora investigații. În felul acesta, ritmul de dezvoltare a armoniei ca disciplină a fost mult accelerat.

Procesul de lărgire a cadrului armonic tradițional se petrece într-un ritm susținut, în ultimul pătrar de veac XIX. Franz Liszt poate fi considerat acel inovator care declanșează o nouă optică în disciplina armoniei. În multe din lucrările sale, autorul face ca elementele cromatice să întrepătrundă structural conceptul diatonic. Într-un sens mai larg, Liszt este părintele armoniei moderne. Și aceasta în două sensuri : odată prin lărgirea funcționalismului armonic propriu zis, iar pe de altă parte apar teme care epuizează circuitul celor douăsprezece sunete. Cromatizarea funcțiunilor diatonice devine, în acel timp, un fenomen general, constituind o trăsătură stilistică în armonia întrebuințată de Edward Grieg, Richard Wagner, César Franck și mulți alții. La Wagner și Franck se poate vorbi chiar de motive armonice primare, generatoare, în sensul unor Leit-motive armonice, analog ce-

lor de ordin melodic. Aşadar, sistemul armoniei funcţionale se lărgeşte excepţional de mult şi foarte curînd se constată atingerea limitelor funcţionalismului tonal. În acest sens există exemple clasice azi, perfect interpretabile ca atare, luate din creaţia lui Richard Wagner, ca de pildă cel din preludiul la Tristan şi Isolda. Astfel se împlineşte în mod logic şi pe deplin coerent un sistem lărgit de relaţii funcţionale, un sistem bazat pe centralismul unei funcţiuni principale, tonice, punct de referinţă şi centru gravitaţional al unei piese muzicale.

Două cuceriri vin să completeze datele limbajului armonic de la încheierea veacului XIX şi începutul celui următor : modalismul afirmat cu vigoare de Modest Musorgski, atingînd în creaţia acestui compozitor o remarcabilă complexitate ; (de altfel inflexiuni modale pot fi sesizate cu uşurinţă în muzica unor compozitori ca Brahms, Grieg, Smetana, Dvorak, Humperdinck, sau în primele lucrări de George Enescu) ; aceasta este o tendinţă destul de puternică, izvorîtă din apropierea compozitorilor faţă de melosul popular. Cealaltă cucerire, strîns legată de altfel de procedeele modale, se afirmă în muzica lui Claude Debussy. Explorînd virtualităţile structurilor acordice derivate din gama hexatonală, Debussy asigură încercărilor lui Eric Satie semnificaţii pe deplin artistice ; de data aceasta şi în bună măsură, noutatea limbajului armonic contribuie din plin la afirmarea impresionismului în muzică.

La acel moment mare de tranziţie în istoria muzicii, în preajma schimbării de secol, se conturează, în mare, două concepte diferite de armonie, cu denumirile generale de armonie franceză şi armonie germană. Ramificaţiile lor s-au menţinut şi se menţin în parte cu stăruinţă.

În cadrul şcolii franceze, dintre „armoniştii" de frunte se cuvin menţionaţi pe lîngă César Franck, Gabriel Fauré, maestru de o rară subtilitate în relevarea frumosului armonic, Chausson şi Ravel, întreaga pleiadă de compozitori francezi. Astăzi putem surprinde o caracteristică a gîndirii franceze în domeniul armoniei. Atingînd o remarcabilă suplete şi diversitate în mînuirea unor mijloace armonice lărgite, muzicienii francezi au adoptat în general o ţinută conservatoare, de păstrare a valenţelor proprii unui limbaj cucerit. Cu atît mai mult, prin influenţa exercitată de şcoala franceză (de pildă prin intermediul lui Vincent d'Indy), caracteristicile limbajului armonic francez au fost preluate de mulţi compozitori de pretutindeni. Cu alte cuvinte, armonia a tins iarăşi spre un aspect general. Şi aceasta pentru multă vreme, în timp ce unii exponenţi ai şcolii germane au tins spre o extindere continuă a elementelor de limbaj. Aici s-a născut propriu zis „problema armoniei" cu care ne întîlnim în toate discuţiile.

În domeniul teoriei armoniei, unul din piloni este Max Reger. În cîteva pagini ale scrierii sale, „Modulationslehre", Reger demonstrează teoretic posibilitatea de a modula din orice tonalitate în orice tonalitate, şi mai mult, posibilitatea înlănţuirii unor acorduri de orice fel. De fapt, în multe lucrări datînd din perioada sa medie de creaţie, armonia este suverană şi linia melodică devine o expresie, o rezultantă a armoniei, relaţia fiind deci inversată. Totodată, încă în primele decenii ale secolului douăzeci apar lucrări, datorate lui Arnold Schönberg sau Anton von Webern, în care principiul unităţii tonale se află pe punctul de părăsire. Noul fenomen, prezent şi în lucrările altor compozitori, primeşte definiţia de atonalism. Acest fapt coincide cu apariţia expresionismului în muzică.

Aici se realizează de fapt bifurcaţia în domeniul conceptelor de armonie, lucru real şi astăzi. Pe de o parte, marea majoritate a compozitorilor au adoptat un limbaj de sinteză, lărgind sfera mijloacelor tradiţionale cu elemente viabile, aşa cum au dovedit-o cu prisosinţă prin creaţiile lor Richard Strauss, Stravinski, Skriabin, Bartók, Prokofiev, Janacek, Enescu, Honegger, Hindemith şi mulţi alţii. Pe de altă parte, atonalismul, lipsit fiind de criterii de organizare a discursului muzical, a tins spre o nouă bază teoretică, concretizată în metoda dodecafonică, apoi în organizarea serială a muzicii. Aceasta este, în linii sumare, tabloul moştenit de muzicienii contemporani. Încotro ?

Critica armoniei contemporane poate porni doar de la relaţia : tonalitate-atonalitate. Sau, mărind unghiul de vedere, prin analiza corelaţiei de fenomene, generale astăzi, incluse în noţiunile de : tonalitate — atonalitate — politonalism şi modalism.

O primă observaţie : noţiunea de atonalism, aplicată limbajului armonic propriu exponenţilor şcolii expresioniste din primele decenii ale secolului, nu se justifică ca atare. În esenţă, atonalism înseamnă practic o desprindere din sfera funcţionalismului tonal. Dar, un agregat acordic nu este un simbol în sine ci este, în modul nostru de percepere, întotdeauna o funcţie a unei anumite tonalităţi pe care, cu sau fără voia noastră, o exprimă. Aceasta, deoarece raţionamentul armonic funcţionează pe bază de asociaţii. Radicalismul de atunci se explică prin tendinţa de depăşire a eclectismului post-romantic, de altfel şi neoclasicismul a însemnat o reacţie puternică faţă de conceptul post-romantic. Considerînd însă sfera mijloacelor armonice tonale drept epuizate şi depăşite, fapt infirmat de dezvoltarea ulterioară a muzicii, exponenţii expresionismului au căutat o nouă metodă de compoziţie, realizată prin dezvoltarea muzicii dodecafonice.

Într-o măsură deosebită, imaginaţia compozitorilor a fost stimulată prin ideea de politonalitate. Fenomenul se petrece în muzica

unor compozitori ca Stravinski, Honegger, Hindemith, Bartók, Prokofiev, Milhaud, principiul cunoscînd o întrebuinţare destul de frecventă. Dar şi aici se impune o limitare. În fond, compoziţii cu forme mai ample, consecvent bitonale sau politonale, se cunosc doar puţine. Bi- sau politonalismul se subordonează, nedesenînd un sistem, conceptului bazat pe centralismul (mono-) tonal, efectele apărînd pe porţiuni restrînse, integrate într-o unitate superioară (deci şi mai cuprinzătoare) de concept armonic. Polifuncţionalismul a devenit un fenomen obişnuit ce se percepe tot ca o tendinţă de lărgire a circuitului funcţional. În practica muzicală, termenii sinteză s-au lărgit, tonalismul ca sistem dovedindu-se extrem de bogat, elastic şi cuprinzător.

Astfel ajungem la relaţia care prezintă astăzi poate interesul cel mai mare, şi anume relaţia dintre tonal şi modal. Asemănările sînt mari, ca şi deosebirile. Modalismul muzicii moderne cuprinde un complex de probleme, în care pot fi sesizate două direcţii principale : una, sprijinindu-se pe valorificarea scărilor populare, alta, încercînd organizarea discursului muzical pe baza unor moduri cu proporţii diferite, elaborate de compozitori. În lipsa unei terminologii încetăţenite, modurile populare ar putea fi definite drept moduri organice (deoarece s-au format, într-un proces îndelungat, în arta populară) iar cele din cea de a doua categorie ar putea primi denumirea de moduri sintetizate.

Între tonal şi modal există o interacţiune. După cum am subliniat la începutul acestor rînduri, în perioada formării sistemului tonal, varietatea modurilor a trebuit să cedeze în faţa funcţionalismului tonal bazat pe selecţia de tip major şi minor. Cu secole mai tîrziu, cînd resursele acestui sistem armonic păreau a se epuiza, şi totodată, atunci cînd studiul muzicii populare devenise subiect de studiu intens, tot mai mulţi compozitori se îndreaptă spre sfera modalului. Acest fenomen se petrece acolo unde muzica populară reprezenta şi reprezintă încă un izvor viu, neîntrebuinţat, o sursă primă de substanţă melodică. Acest fond intonaţional înnoit a determinat investigaţii în domeniul armoniei modale. La început, în multe cazuri, s-a putut constata o neconcordanţă între modalismul melodiei şi tonalismul armoniei. Cei direct interesaţi în soluţia acestei dileme au fost compozitorii aparţinînd şcolilor naţionale de compoziţie.

Aşa de pildă, inflexiunile modale au apărut din ce în ce mai stăruitor şi în muzica romînească. Depăşind treptat influenţele venite din armonia muzicii franceze şi germane, mulţi compozitori au încercat să imprime limbajului armonic particularităţile modale proprii elementelor melodice, citate sau compuse în spiritul muzicii populare. Cu toate străduaniile depuse, nu s-a ajuns încă la organicitatea unui funcţionalism modal, analog celui tonal.

Să analizăm cauzele. Modul este mult mai mult decît o simplă scară cu distribuţii particulare. În tipologia modală, atît de variată, fiecare mod este un organism cu structuri şi cu centre gravitaţionale proprii. Mai precis : ceea ce îngreunează sistematizarea armonică a modului este faptul că tonica nu concordă neapărat cu sunetul final. Şi apoi, modul ca atare nu există de sine stătător, cu un singur aspect stabil, ci elementele lui pot fi deduse doar din melodie. Modul se prezintă de multe ori drept o simplificare schematică (uneori şi variat interpretabilă) a melodiei. Neconcordanţa tonicii cu sunetul final este un fapt obişnuit. Astfel apar cel puţin două centre, două puncte de referinţă armonică. Dacă mai adăugăm variabilitatea punctului de recitare, urmărind încă în plus diversitatea formelor ornamentale sau prezenţa aspectelor netemperate, ne dăm seama de diversitatea acestor structuri, de complexitatea problemelor ce se ivesc în momentul armonizării melodice modale. Fiecare mod are astfel o tratare armonică specifică, concordantă cu structura sa. De aci izvorăsc deosebirile dintre tonal şi modal, similare relaţiei dintre general şi particular. Iată deci greutăţi inerente modalismului, pe care sistemul tonal nu le cunoaşte.

Dacă nu dispunem încă de sistematizări riguroase în acest sens, se cuvin însă subliniate realizările obţinute pe drumul utilizării armoniei modale. Încă înainte de 1930, Paul Constantinescu a efectuat valoroase investigaţii în lumea modurilor bizantine, începînd cu cele două Studii pentru vioară, violă şi violoncel, continuîndu-le, lărgind tot mai mult sfera, pînă la ultima lucrare, impresionantul Triplu-concert. Am ales doar un exemplu, ce-i drept foarte grăitor, din multe posibile. Pe linia modalismului armonic, mulţi compozitori şi-au lărgit datele limbajului. În centrul atenţiei se situează cadenţările modale şi aceste eforturi sînt vizibile, încununate cu succes, în domeniul liedului, al muzicii pentru pian, al cvartetului de coarde, în muzica simfonică, vocal-simfonică, de operă şi balet din ultimele trei decenii. Aici sînt germenii unei gîndiri armonice originale care negreşit se vor impune atenţiei muzicologilor. Mai mult poate, compozitorii înşişi ar trebui să teoretizeze aceste aspecte, pentru ca să obţinem o privire de ansamblu asupra stadiului în care se află în prezent armonia de tip modal.

Plecînd de la structurile relativ simple, investigaţiile pot fi extinse şi asupra modurilor cu trepte variabile, cromatice, parţiale şi neoctaviante, complementare, pentru a cuprinde întregul complex de fenomene. În fond, în bună măsură, aceste elemente fac parte astăzi din sfera mijloacelor de expresie pe care le utilizează compozitorii noştri, şi cu atît mai mult cunoaşterea teoretică multilaterală a devenit o necesitate stringentă.

De asemenea şi cel de al doilea aspect al modalismului contemporan se cere amintit.

Ideea modurilor create pe cale spontană, sintetizate, nu este nouă. Un prim pas l-a însemnat apariţia gamei hexatonale, denumită şi gama în tonuri. Ea se prezintă ca o simplificare a gamei cromatice, dublîndu-se unitatea de expunere, în locul semitonurilor consecutive apărînd succesiunea de tonuri întregi. Astfel s-a creat un precedent. Să nu uităm că la acel moment şi microtonalismul (cel puţin pe plan teoretic) începe să se afirme. În fond se urmăreşte obţinerea unor structuri noi, particulare. Totodată, studiul comparativ al muzicii extraeuropene se adîncise şi tot atunci acustica experimentală cîştigase în importanţă. Pe de altă parte, se teoretiza mult despre criza sistemului tonal. Mai tîrziu, oarecum, seria dodecafonică sau seriile limitate (ca număr de componente) se asemănau cu profiluri modale. În plus, văzînd prin analiză că orice tip de scară se bazează pe anumite proporţii între sunetele alăturate, compozitorii şi-au elaborat singuri anumite scări, încercînd să introducă o anumită sistematică. Cel mai cunoscut sistem de acest gen este cel elaborat de Olivier Messiaen. Modurile sale se bazează pe utilizarea consecventă a unor mărimi intervalice de expunere (de pildă ton+semiton ; ton + 2 semitonuri ; 3 semitonuri, secundă mărită drept conjuncţie, 3 semitonuri ; etc.). Desigur, şi pe această cale, posibilităţile combinatorii sînt limitate. Oricare ar fi punctul de plecare pentru investigaţii în domeniul sistemelor modale, nu trebuie să uităm că modul reprezintă doar un mijloc, şi nu un scop. Scopul poate fi doar muzica vie, expresivă. Mod înseamnă deci materie sonoră încadrată într-o anumită ordine cu scop artistic, ordine necesară creaţiei ca proces complex în slujba expunerii şi transmiterii unui conţinut de idei.

Agregatele acordice, uzuale în muzica contemporană, pot fi interpretate din două puncte de vedere : drept coloane acordice de sine stătătoare, izolate, sau drept simultaneităţi sonore (pe verticală) în mişcare (pe orizontală), conexate astfel în fluxul muzicii. În cel de al doilea caz, fiecare sunet component al acordului tinde spre a se împlini, spre a se rezolva în acordul imediat următor şi astfel, într-o succesiune de acorduri, se realizează o varietate de stări armonice. Aşa de pildă, Ernst Kurth (Grundlagen des linearen Kontrapunkts, 1916) atribuie melodiei o energie cinetică iar armoniei o energie potenţială. De fapt, orice acord este un conglomerat sonor în care sunetele componente se află între ele în anumite relaţii armonice, consonante sau disonante. Poziţia acordului şi suma interacţiunilor armonice ce se stabilesc între toate sunetele componente determină profilul calitativ al acordului. Fără a forţa o delimitare, se pot clasa majoritatea tipurilor acordice în trei grupe. În prima pot fi însumate acordurile simple, trisonice, de septimă, nonă, cu răsturnările lor. Pînă aici există o viziune foarte clară în teoria armoniei. Tendinţele de cromatizare a componentelor au făcut ca acordurile intens cromatizate să poată primi interpretări funcţionale diferite, sau să atingă limitele centralismului. Acesta este cazul multor exemple de armonie prezente în lucrări de Richard Strauss (de pildă în partitura operei „Elektra"), Skriabin, Berg (în concertul pentru vioară şi orchestră sau „Suita lirică" pentru cvartet de coarde). Interpretabilitatea este îngreunată atunci cînd o coloană acordică însumează sunetele mai multor funcţiuni (bi- sau polifuncţionalism).

A doua grupă ar putea include o sumă de procedee ivite în cadrul armoniei neoclasice : acorduri simple cu sunetele alăturate, pachete acordice cu ciocniri vehemente, accentuat disonantice, structuri de cvarte cu multe componente, tipurile acordice folosite de Bartók în care coloana acordică se bazează pe anumite relaţii numerice. În ultima grupă pot fi însumate combinaţiile acordice accidentale, de tipul celor ce se nasc prin polifonizarea discursului. Astfel de conglomerate armonice accidentale, prezente mai cu seamă în polifonia lineară, cu greu pot fi clasate fiindcă varietatea lor poate fi imensă. Un loc se rezervă aici şi arbitrariului armonic, în care se neagă orice legitate, fenomen ce poate fi observat de asemenea în muzica acestui veac.

Oricît de multă teorie s-ar face în jurul problemei armoniei contemporane, un lucru pare a fi evident : prin formarea sa, compozitorul trebuie să parcurgă experienţa acumulată în istoria muzicii. Cunoaşterea şi stăpînirea acestui factor important în procesul de creaţie trebuie să aibă ca punct de plecare legile armoniei severe. Tratatele de bază, în vigoare încă astăzi, concepute de Thuille şi Louis, Rimski-Korsakov, Schönberg şi Hindemith, pleacă de la această concepţie care se pare a fi justă. Şi nu este nici un paradox în afirmaţia că orice compozitor dotat redescoperă în fond, prin studiile şi observaţiile proprii, legile armoniei, formîndu-şi, în cele din urmă, un limbaj armonic propriu. Disciplina armoniei nu înseamnă numai ştiinţa înlănţuirilor imediate, ci mai degrabă este menită să stimuleze facultatea de a clădi, de-a lungul unei lucrări propuse, un întreg discurs muzical pe baza coerenţei tonale. În unitatea de stil armonic păstrată de-a lungul unei lucrări finite şi totodată în asigurarea varietăţii armonice, se verifică gîndirea compozitorului.

Tendinţa de polifonizare a armoniei este veche, se manifestă în forme mereu înnoite. Polifonia şi armonia au format întotdeauna simbioze. Printre cele mai strălucite lucrări moderne care reflectă acest procedeu pot fi citate : Simfonia a doua, în La major, de George Enescu, cele mai remarcabile lucrări simfonice de Richard Strauss, ultimele şi totodată marile cvartete de coarde de Béla Bartók, lucrările din ultima perioadă de creaţie a lui Paul Hindemith. Astfel, armonia îmbracă

în muzica contemporană trei aspecte : a) apare sub forma intens polifonizată, cursivă, vocile armonice tind spre profilul unor voci melodice, reale ; b) armonia primeşte o stare statică, prin expuneri îndelungate a unor agregate acordice complexe în genul pedalelor armonice ; c) funcţiunile armonice sînt intens ritmizate, dinamizate, mai mult, armonia primeşte un sens percutant în desfăşurarea muzicii. Acest ultim caz pare a fi cel mai frecvent, ilustrarea lui se face lesne prin concertele pentru pian de Prokofiev sau Stravinski.

Tot aici pot fi înserate atitudini faţă de armonie ca factor al discursului muzical, primele două avînd un caracter de permanenţă în istoria muzicii : a) armonie dedusă din structura melodiei ; b) armonie asimilată liniei melodice printr-o interpretare mai liberă a acesteia ; c) melodie ca produs al armoniei ; d) armonie de sine stătătoare şi e) ignorarea rezultatelor armonice.

O atenţie deosebită se cere acordată ponderii armoniei în cadrul discursului muzical complex. Un nivel maxim în această pondere îl găsim în lucrările din aproximativ primele trei decenii, în lucrările unor compozitori, aparţinînd unor şcoli diferite. Fenomenul se leagă strîns de stilul simfonic, de complexitatea aparatului orchestral. La Richard Strauss (poemele simfonice, „Alpensymphonie“ sau „Domestica“), Skriabin („Prometeu“), Debussy („Marea“), Szymanovski (concertele instrumentale), Schönberg („Verklährte Nacht“ sau „Fünf Orchesterstücke“) valurile armonice ating o complexitate maximă prin multiplicarea (dublaje) acordurilor la întregul aparat orchestral. Dar şi în muzica pentru pian, în lied, în genul instrumental de cameră, pasta armonică se îngroaşă într-o măsură excepţională.

Această concepţie, în esenţă postromantică, se schimbă treptat dar ferm prin abordarea unei optici noi. Astfel constatăm, deopotrivă la mulţi compozitori, o reducere treptată a aparatului orchestral, înclinaţia vădită spre un stil de cameră, mai transparent şi cu planuri bine conturate şi implicit diferenţiate, accentuarea timbrelor pure, reducerea simţitoare a dublajelor armonice, diminuarea figuraţiei armonice, luxuriantă pînă atunci. În ponderea factorilor, în care timbrul şi ritmul (din păcate uneori şi zgomotul compartimentului de percuţie) se impun în prim plan, armonia îşi pierde funcţiunea oarecum dominantă pînă atunci. Simplificarea armoniei ca limbaj se constată totodată pretutindeni, mai cu seamă în ultimele perioade de creaţie ale marilor reprezentanţi ai muzicii moderne : la Prokofiev, Bartók, Hindemith, Enescu, Stravinski, Webern. Compozitori cu concepţii atît de diferite adoptă aceeaşi concluzie. Dar nu numai cu referire la muzica simfonică, ci şi la muzica lor de cameră. Fenomenul are deci un caracter general. Principiile scriiturii polifonice, cu un număr de voci bine conturate, cu separarea precisă a acestora în voci principale şi voci secundare indicate cu stăruinţă în partitura, converg spre obţinerea unor imagini sonore cît mai clare, transparente şi bine dozate, spre o îngemănare armonioasă a tuturor factorilor.

Ce rol i-a revenit armoniei în acest proces şi în ce măsură a determinat ea această reorganizare a concepţiei componistice ? Fără îndoială cauzele care au determinat această schimbare au un caracter obiectiv, ancorate fiind în însăşi realităţile practicii muzicale contemporane, la rîndul lor acestea fiind un reflex specific al dezvoltării social-istorice complexe pe care o cunoaşte istoria vremii noastre.

Încercînd o explicaţie, împrumutăm din limbajul fizicii moderne un termen, cel al entropiei (de la cuvîntul grecesc entropein = a transforma). Observînd evoluţia armoniei, putem conchide că ea a evoluat de la un caracter pronunţat consonantic la cel pronunţat disonantic. Adică, treptat, prin cromatizări, suprapuneri de funcţiuni, prin includerea armonicelor îndepărtate, prin renunţarea la pregătirea şi rezolvarea disonanţelor, ponderea acestora în cuprinsul limbajului armonic a crescut într-o măsură mare, cunoscută tuturora. Acesta este un aspect (nu cel mai important, deoarece fenomenul s-a dovedit a fi şi reversibil, prin echilibrarea relaţiei de consonanţă-disonanţă) al procesului de transformare.

Mai important şi decisiv a fost un alt fenomen ivit în practica nemijlocită, producînd derută, ducînd la observaţii şi concluzii contradictorii. Acordul de tip disonantic şi cu un număr mare de componente suprapuse, apoi înlănţuirile de acorduri intens disonantice, îşi schimbă caracterul, armonia devine neutră. Ea se transformă într-o masă opacă, inertă, tensiunile disonantice se anihilează reciproc. Cu alte cuvinte, în cuprinsul discursului muzical, limbajul armonic a tins spre o entropie maximă, în care conglomeratele consonant-disonantice au dat în cele din urmă o armonie neutră, amorfă, inexpresivă, nedefinită, o armonie în care noţiunea de varietate era pe cale de dispariţie.

În judecarea imaginii sonore, urechea umană, mai subiectivă şi deci mai tolerantă dar şi mai selectivă, a primit, prin dezvoltarea tehnicii, un mijloc de control sever şi uneori derutant, ivit prin înregistrarea electro-magnetică a muzicii. Şi nu cred că există compozitor care să nu fi primit o lecţie usturătoare din partea acestor aparate. O dată mai mult, aceste mijloace de captare, înregistrare şi redare a muzicii ne-au demonstrat prezenţa entropiei şi pericolele ei, fapt constatat de altfel şi în sala de concert.

De ce ? Imaginea sonoră înregistrată se prezintă ca o sinteză, lipsită de multe ori de o distribuţie spaţială specifică sălii de concert. Indiferent însă de acest fapt, entropia se poate manifesta şi în cele mai bune condiţii acustice asigurate de o sală de concert. Cum ? Mai cu seamă compozitorii de muzică simfonică s-au

văzut nevoiți a descifra problemele orchestrației moderne.

Audiția analitică pe care se bazează percepția ascultătorului este mult îngreunată în prezența unor mari ansambluri instrumentale, mai cu seamă atunci cînd se cîntă „in tutti". În acest caz, de cele mai multe ori, imaginea pierde conturul precis, devine neclară. De pildă, acolo unde se dublează armonia la compartimente diferite și încă într-un registru comun, să admitem la clarineți și corni, efectul timbral se anihilează, obținem o pastă sonoră nedefinită timbral. Același lucru în cazul unor conglomerate sonore cu componente multiple. Dublîndu-se la compartimente diferite, rezultatul este nesatisfăcător. Imaginea sonoră nu numai că devine neclară, dar devine murdară, se aseamănă cu zgomotul. Și dacă mai avem în vedere anumite predilecții pentru secția ritmică, ne dăm seama de pericolul de a transforma muzica în zgomot. Muzica scrisă special pentru film, evoluția acestei tehnici aparte de compoziție, ne demonstrează tendința conștientă spre o entropie minimă. Acest lucru se reflectă din plin și în tehnica orchestrației în general. De aci preferința acordată timbrelor pure, unei armonii concise ca și unor tipuri de orchestrație bazate pe diversitate de culoare, transparență, incisivitate, randament maxim, atenția acordată unui limbaj în care suma mijloacelor este drămuită cu multă atenție. Astfel de constatări au dus la concluzii care au determinat schimbări profunde în tehnica compoziției.

Principiul economiei mijloacelor și al randamentului maxim al acestora a devenit un motto de care toți compozitorii țin seama astăzi, deși este realizabil numai la treapta unei înalte măiestrii componistice. Un rol imens în transformarea conceptului de compoziție l-a avut și muzica instrumentală de cameră. Există o interinfluență firească și necesară între diferitele genuri, dar muzica de cameră a devenit în activitatea multor compozitori un laborator, un mijloc de investigație, concluziile de aici generalizîndu-se.

Concluziile asupra stadiului armoniei contemporane pot fi descifrate desigur numai din muzica vie, din creația compozitorilor. Este desigur greu de a reduce varietatea aspectelor și procedeelor la un număr comun, deoarece armonia reprezintă doar factorul unei concepții componistice de ansamblu iar această concepție la rîndul ei, este expresia unei atitudini estetice față de arta muzicii, față de semnificația ei socială. Drept o caracteristică dominantă astăzi în muzica ce păstrează continuitatea față de tradiție, acolo unde inovația caută să lărgească orizontul mijloacelor de expresie ținînd seama de dezvoltarea gîndirii și simțirii contemporane, în disciplina armoniei, pot fi sesizate elemente particulare de ținută. Există o vădită tendință de a imprima mijloacelor armonice o ținută sobră, în opoziție cu patosul subiectivismului romantic și cu zbuciumul inerent expresionismului. Desigur, o anumită doză de asperitate se menține prezentă, dar dincolo de „îndrăznelile armonice", uneori nejustificate de context, idealul rămîne tot o armonie clară, promptă, expresivă, plină de tensiuni. Nu este mai puțin adevărat că în ponderea factorilor constitutivi, armonia se situează pe un plan oarecum secundar, întrecută prin noua afirmare a polifoniei. Armonia apare de multe ori doar schițată, mai mult sugerată decît ostentativ prezentă și în plus, îmbinată cu funcțiuni ritmice, percutante, asigurînd suportul desfășurărilor sonore. Îmbucurător este faptul că muzicienii au redescoperit frumusețea acordurilor simple, trisonice, și în acest sens se poate vorbi și de un purism armonic. Tendința aceasta spre simplitatea și pregnanța mijloacelor armonice a apărut pe căi categoric diferite, de pildă la Webern pe linia evoluției conceptului dodecafonic, în școlile naționale prin explorarea cîntecului popular. Tendință comună cu semnificații diferite!

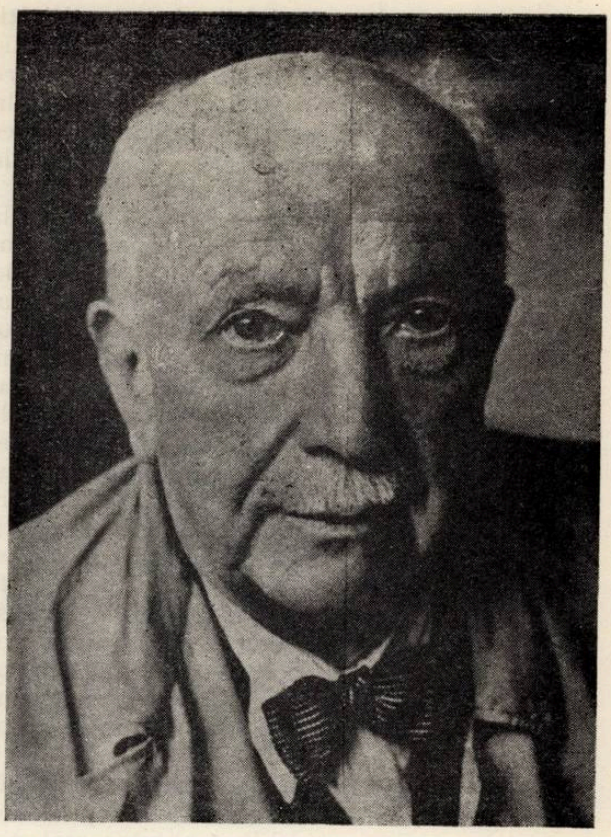
Astfel, pe calea sintezei și a inovației, compozitorii și-au făurit și își făuresc propriul lor limbaj armonic. Convingător este acesta doar atunci cînd mijloacele de acest ordin emană din sensibilitatea celui care compune, cînd sînt puse în slujba unei idei muzicale. Altfel rămîn simple combinații, sau mai rău, simple exerciții. Astfel ajungem la cele două dimensiuni ale armoniei : ca disciplină normativă, principiile ei au un caracter obiectiv ; armonia aplicată în procesul creației primește valori subiective. Armonia ca mijlocitoare a unui act creator poate cuprinde cele mai simple structuri trisonice pînă la cele mai complexe agregate polifuncționale, tonale sau modale, cu condiția să reprezinte momente în actul exprimării muzicale.

Niciodată un tratat de armonie n-a fost un rețetar. Tratatul înlesnește cunoașterea principiilor de bază, ordonează gîndirea, pregătește tehnica de lucru. De aici încolo începe creația, după o prealabilă experiență proprie. În mod cert, sistematizarea mijloacelor și principiilor mai noi decît cele cuprinse în tratatele clasice este o necesitate stringentă. Un asemenea compendium nu poate fi decît rodul unei munci colective în care observațiile se adună în limpezimea teoriei. Deci : cîmp deschis științei muzicii.

În lumea basmului popular există o parabolă de o neasemuită frumusețe : Sarea în bucate, redată cu măiestrie și finețe de Petre Ispirescu. Înțelepciune și experiență, redate generic în cîteva pagini de poveste. Poate fi stabilită o paralelă cu muzica vie, contemporană, cu problemele ei ? Dacă răspundem afirmativ, ne dăm seama că armonia în complexitatea funcțiunilor ei reprezintă această sare, de prim ordin în savoarea muzicii, în existența fenomenului sonor. Nu trebuie să prețuim cumva mai mult această esență ? Poate că da !

ROMEO GHIRCOIAȘIU

Richard Strauss



Începutul veacului nostru a însemnat pentru muzică hotarul dintre două lumi : lumea clasicismului, care transmite ponderea unor succesive culmi ale artei muzicale (de la Bach pînă la marii romantici inclusiv) și lumea contemporaneității, numită convențional arta secolului XX. Personalitatea lui Richard Strauss, care ocupă un loc de seamă în istoria culturii moderne, reflectă complexitatea de aspecte și ritmul de dezvoltare al societății în care a trăit.

Contemporan cu ultimii wagnerieni dar și cu primii „decadenți", Strauss evoluează cu rapiditate de la academism la avangardă, se impune de timpuriu ca una din figurile cele mai proeminente ale artei muzicale moderne, pentru ca în cele din urmă să devină unul din marii „clasici" ai acesteia. Prin Strauss, ca și prin marii săi contemporani — Debussy, Mahler, Skriabin — arta modernă vine să îmbogățească cu noi valori tezaurul clasic.

Crezul artistic al lui Strauss îmbrățișează cu căldură umanismul dar nu rămîne străin de ideile unui accentuat individualism. Realismul artei sale generează un nou tip al programatismului dar uneori compozitorul se lasă furat, la modul exterior, de policromia și strălucirea orchestrației. La începuturile sale creatoare, Strauss preia tradiția clasică și romantică pe de o parte prin marii săi contemporani, Brahms și Wagner, pe de altă parte îndreptîndu-și sensibilitatea spre muzica secolului al XVIII-lea. Arta lui Mozart și melodica barocului, stilul galant dar și cîntecul popular german, constituie sursele melodice ale limbajului straussian. Acest secol al clasicismului, în care se intensificau năzuințele spre libertate ale popoarelor, i-a insuflat totodată spiritul raționalist și estetica bucuriei de a trăi. Romantismul nu exercită esențiale înrîuriri asupra compozitorului, prin reprezentanții acestei epoci (cu excepția unor disparate elemente din muzica lui Mendelssohn sau Schumann, poate mai mult din cea a lui Liszt și Berlioz, marii maeștri ai virtuozității orchestrale și ai programatismului beletristic). Dacă arta lui Strauss implică elemente romantice, acestea se datoresc epocii sale cu tîrzii ecouri ale romantismului, cu filoane tot mai sărace, față de ceea ce fusese marele curent al veacului XIX. În perioada în care se situează începuturile lui Strauss, un romantism tîrziu luptă cu un nou clasicism, iar individualismul reacționar al lui Nietzsche, simbolismul lui O. Wilde sau expresionismul lui Hugo von Hofmannstahl aduc caracterul „modern". Cu toate contradicțiile inerente, Strauss, departe de a fi un epigon, își va impune arta prin forța de a reflecta această epocă la nivelul unei viziuni de mare profunzime și adevăr.

Personalitatea lui R. Strauss nu este lipsită de limitele ce definesc o parte din intelectualitatea timpului său și a Germaniei epocii sale. Compozitorul a militat prin creația sa pentru o artă progresistă, umanistă.

Fără o aderare declarată, Strauss era aproape de aspirațiile democratice ale poporului său în ciuda funcțiunilor pe care le-a deținut în regimurile reacționare. Aceste regimuri l-au declarat în cele din urmă un „neurotic decadent", și au înlăturat din viața muzicală unele din lucrările sale cu autentic conținut progresist. Dacă unele aspecte individualiste umbresc opera compozitorului, gîndirea sa creatoare este — prin esență — de un sincer umanism, afirmînd o puternică dragoste de oameni și popoare, de pace și libertate.

Generat în atari condiții de viață, realismul artei lui Strauss își găsește în mod cu totul semnificativ, în genul simfonismului programatic și în cel al operei, principala manifes-

tare sub semnul maturității și autenticității personalității sale. Într-adevăr, deși studiile de școală l-au condus în primii pași înspre formele clasice ale sonatei și simfoniei, în care a știut să stăpînească de timpuriu o adevărată măiestrie, Strauss și-a găsit vocația în modalitățile programatismului.

Stăpînind cu virtuozitate arta orchestrală dar și măiestria melodică sau armonică, bogata sa imaginație creatoare l-a condus în lumea celor mai variate teme și a celor mai diverși eroi, profilați singuratici pe ecranul epocii lor, dar tălmăcind crezuri și atitudini, idei și afecte ale oamenilor de totdeauna. Printre eroii săi se succed *Don Juan* cu trăirile sale pasionale, *Till Eulenspiegel*, cu întreaga înțelepciune a maselor, surprinse în plină viață și luptă pentru neatîrnare. *Don Quijotte*, cu portretul său tragi-comic, oglindă a unei societăți ce trăia sfîrșitul ei. *Macbeth, Moarte și transfigurație, Așa grăit-a Zarathustra* sau *O viață de erou* completează cercul imaginilor straussiene, prin poeme simfonice, care rămîn dominate de ideea centrală a raportului *om-societate*, sau de portretul eroului ce ezită între izolare și contopirea cu mulțimile luptătoare.

Ducînd programatismul pînă la limitele sale extreme, Strauss creează noi procedee care să-i permită întruchiparea celor mai neașteptate imagini, a celor mai minuțioase amănunte, a celor mai ascunse reflexe în viața interioară a eroilor săi. El surprinde parcă în muzică mișcarea infinitezimală a psiho-fiziologiei omului, ceea ce a impus ideea unui „contrapunct al nervilor" (Nervenkontrapunktik) sau a unei „psihologii polifonice", după cum se exprimă Strauss în „Amintirile" sale. Alteori programatismul său nu evită nici procedeele naturaliste integrate în concepția realistă a formei și conținutului. Zgomotul oalelor sparte (Till), al behăitului oilor, sau vîjîitul morilor de vînt (Don Quijotte), imaginea picăturilor de sînge ce se scurg dintr-un cadavru (Femeia fără umbră) sau a sărutului necrofil al Salomeii sînt elocvente pentru aceste procedee ale compozitorului.

Deși duce înainte moștenirea programatismului romantic, Strauss adoptă o nouă concepție a formei. Părăsind libertatea discursului romantic, el preia formele clasice, care devin tiparele bogatului conținut ilustrativ. Don Juan este un allegro de sonată, Till un rondo, Don Quijotte variațiuni simfonice, în care nu lipsește bitematismul propriu arhitectonicii clasice.

Mergînd mai departe, Strauss revine într-o altă perioadă la forma clasică a simfoniei cultivate nu de pe pozițiile academice de odinioară ci de pe cele ale propriilor sale concepții ce rămîn dominate de programatism. Astfel simfoniile sale de maturitate sînt ample poeme simfonice supuse tiparelor tradiționale : *Simfonia Alpilor* frescă multicoloră, pe alocuri chiar cromolitografică, a peisajelor de munte sau *Simfonia Domestica*, închinată propriei sale vieți familiare.

În genul de operă pe care l-a cultivat cu aceeași măiestrie, Strauss părăsește de asemenea de timpuriu academismul inevitabil începuturilor. „Guntram", eroul primei sale opere, wagnerian de origine, va fi imortalizat printr-un epitaf ridicat în grădina compozitorului din Garmisch : „Aci zace tînărul plin de onoare și virtute GUNTRAM, maestru cîntăreț, care a fost crunt lovit de orchestra simfonică a tatălui său. Odihnească-se în pace". Este un manifest „sui generis" al lui Strauss de a se afirma potrivnic epigonismului wagnerian și a-și găsi propriul drum creator. Aceasta nu l-a împiedicat să rămînă un mare admirator al lui R. Wagner. St. Zweig în „Amintirile" sale, vorbind despre această admirație arată că Strauss considera pe Wagner ca un mare „pisc" ce nu poate fi depășit de nimeni, dar compozitorul adăuga cu umorul său bavarez : „de aceea eu am căutat să-l ocolesc". La a 50-a aniversare a sa R. Strauss va recunoaște că a știut să învețe din Wagner, ceea ce se poate învăța și prelua : concepția unității dintre text, acțiune și muzică și noul limbaj melodic al recitativului.

Creația dramatică a lui Strauss adoptă aceeași bogăție a tematicii, ideilor, portretelor din poemele sale simfonice, cu identice contraste de atmosferă sau limbaj. Operele sale par a urma o amplă spirală în jurul „piscului" wagnerian, deși prin „Salomeea" și „Electra" se impune printr-o autentică maturitate. Spirala ascendentă cu cotiturile ei neașteptate, prin noutatea peisajului dezvăluit, revine, după aceste tragedii naturaliste, la neoclasicul rococo al „Cavalerului Rozelor", la stilul de cameră al „Ariadnei", înapoi la drama barocă a „Femeii fără umbră" și a „Elenei din Egipt", iar zig-zagul continuă cu „Arabella" și legenda biblică a lui Iosif, un balet, cu o glumă coregrafică, „Frișca", și din nou se reîntoarce la evocări antice ca „Danae" sau „Daphne". Este cert că maturizarea compozitorului pe planul gîndirii simfonice, i-a permis o maturizare în genul dramatic. În „Salomeea" el va aduce întreaga paletă simfonică a lui „Don Juan" cu aceeași temperatură ridicată a pasiunilor, cu aceeași forță a ciocnirilor etice sau afective, oglindite în limbajul melodic, armonic, dar mai ales orchestral. S-a vorbit chiar despre o predominare a simfonismului în operele lui Strauss, care devin adesea simfonii reprezentate scenic. În aceeași măsură se poate vorbi despre o prevalență a liedului simfonic în gîndirea sa dramatică, prin rolul precumpănitor pe care îl au episoadele solistice.

Marea noutate a primelor audiții dramatice straussiene, ce atingea uneori limitele scandalului public, a constituit-o atît forma cît și conținutul lucrărilor sale. Din punctul de vedere al formei, procedeele folosite pă-

reau extreme, ca expresie a disonanţelor, ca tensiune tragică a melodiei, ca programatism al celor mai naturaliste imagini simfonice. Ceea ce a contribuit la o generală consternare (mai ales în primele decenii ale secolului) a fost şi tematica întruchipată cu concepţia estetică ce o domina. Problematica tragică a „Salomeei", „Elektrei" sau a „Femeei fără umbră" transpusă în viziunea morbidă a simbolismului, naturalismului sau expresionismului, a constituit noutatea, dar şi şocul extrem pe care publicul l-a suportat cu rezervă, lăsîndu-se convins anevoie de valorile intrinseci ale acestor capodopere. În schimb o egală vervă şi virtuozitate a limbajului muzical a prilejuit, printr-o temă clasică, strălucita carieră a „Cavalerului Rozelor", sinteză modernă a unor tipuri precursoare, ca opera bufă, opera comică, singspielul sau opereta.

Strîns legat de creaţia sa dramatică, liedul lui Strauss se impune ca o permanentă preocupare a compozitorului, deşi poate auxiliară, uneori, fără de atenţia acordată lucrărilor mari. Preluînd moştenirea unor Schubert, Schumann, dar mai ales Liszt şi nerămînînd străin nici de precursorii săi nemijlociţi, Brahms şi Wolf, cu care se identifică pe alocuri, R. Strauss duce înainte genul prin forţa cu care creează imagini afective de o largă gamă lirică-dramatică. Reîntîlnim şi în liedul straussian, procedeele oglindirii directe a cuvîntului în linia melodică sau acompaniament, dar şi cele ale unei intonaţii de profundă contopire a textului cu muzica *. Astfel, perspectiva ascendentă a liedului în drumul său creator, evoluează de la lucrări de tinereţe, care s-au impus în repertoriul universal ca „Dedicaţie", „Dimineaţa", „Ständchen", pînă la poeme vocale de maturitate ca „Vis în amurg", „Vreme rea", „Viziune prietenească" sau „Pocalul", acestea din urmă purtînd amprenta compozitorului de operă, prin anvergura liniei lor. Lirica socială este de asemenea prezentă în liedurile şi arta corală a lui Strauss, ceea ce dovedeşte, o dată mai mult, apropierea compozitorului de problemele contemporaneităţii.

În simfonism, ca şi în operă, lied sau cor, limbajul straussian, continuînd şi dezvoltînd stilul precursorilor săi, apelează fie la tipul melodiei de largă respiraţie (acea melodie infinită derivată din Brahms-Wagner) profilată prin salturi de intervale mari — septimă, octavă, nonă — de un nou caracter baroc (Don Juan), fie la tipul scurtelor motive, nenumărate în succesiunea lor, aşa ca în „Simfonia Alpilor". Cîntecul popular este pentru Strauss imaginea ideală a expresivităţii melodice, adoptîndu-l nu numai ca principiu creator, ci şi ca sursă directă de inspiraţie. Căci după cele mai întunecate şi tragice momente din operele sale, Strauss aduce lumina melosului popular, conturînd imaginea încre-

*) E. Krause „R. Strauss" Leipzig, 1955, p. 283.

Cu cîntăreaţa Viorica Ursuleac

derii în viaţă şi atmosfera optimistă a sudului german. Limbajul armonic al lui Strauss preia cu aceeaşi forţă creatoare, marea moştenire. Regăsim în armonia lui Strauss simbolica de tip clasic a tonalităţilor, aşa ca „eroicul" Mi bemol, în „O viaţă de erou", „bucolicul" Sol în „Daphne" pentru ca în „Simfonia domestica", *Fa*-ul plin de pregnanţă să portretizeze tatăl, *si*-ul pe capricioasa şi sensibila mamă, copilul ocupînd un loc central pe *re* — cu un accentuat caracter de ezitare tonală major-minoră. Evoluînd pe drumul armoniei cromatice post-wagneriene, Strauss atinge uneori limitele atonalismului, prin procedee precursoare acestui curent, ca modulaţii nejustificabile la tonalităţi îndepărtate, bitonalitate („O viaţă de erou", „Salomeea" etc) rămînînd în esenţă guvernat de principiile funcţionalismului, la a căror lărgire contribuie marea sa artă.

Ceea ce impune valoarea gîndirii sale estetice este primordialitatea conţinutului, faţă de formă. Tot ceea ce a „îndrăznit" Strauss este justificat în cele din urmă prin tendinţa de a găsi noi procedee adecvate conţinutului mereu nou al artei şi vieţii moderne. Desigur din perspectivele timpului ne dăm seama că inovaţiile ce au „iritat" nervii contemporanilor săi, le preluăm azi, ca valori ale moştenirii. Timpul a fost favorabil lui Richard Strauss. Estetica, arta sa, cu limite specifice epocii în care a creat, o putem prelua cu valenţe multiple, în zilele noastre, căci ea poate constitui, la un plan superior, o adevărată „bază de lansare" pentru noi cuceriri, printr-o artă care să cînte, cu cel puţin aceeaşi vigoare, omul şi viaţa, libertatea şi bucuria de a trăi.

Concert comemorativ „Richard Strauss"

Cu o promptitudine ce vădește o atentă urmărire a evenimentelor artistice importante, Filarmonica a organizat în Sala mică a Palatului, un concert omagial Richard Strauss, prilejuit de împlinirea a 100 de ani de la nașterea compozitorului.

Personalitate care domină fără îndoială muzica germană din primele decenii ale secolului nostru, Richard Strauss ne apare de această dată într-o lumină mai puțin cunoscută la noi — creația de mare valoare a muzicii sale de cameră. Poate datorită succeselor mari ale poemelor simfonice, ale simfoniilor și operelor sale, creația de cameră a rămas oarecum în umbră. Excepție fac, fără îndoială, liedurile sale. Ele ocupă în tradiția liedului german un loc aparte. Poezia lor discretă, concentrarea expresivă în traducerea muzicală a textelor îmbracă la Richard Strauss un aspect specific, conturîndu-i pe deplin personalitatea.

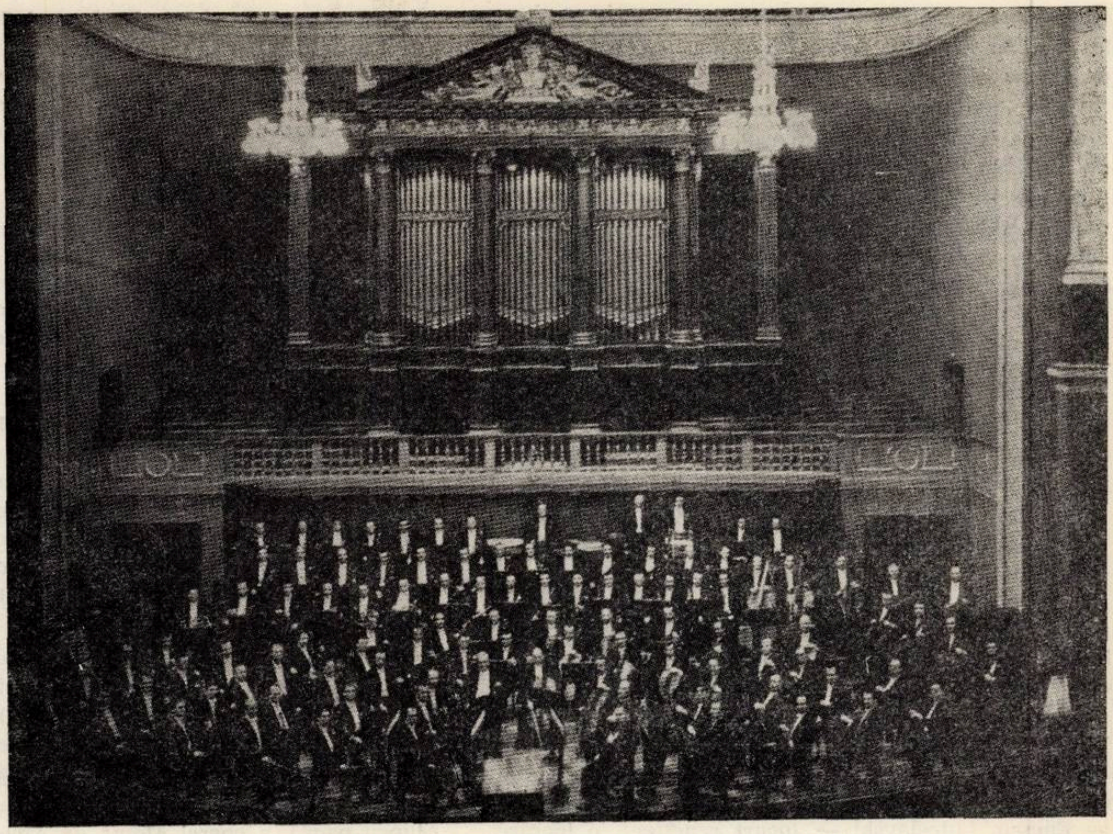
Unele din cele mai celebre lieduri ale sale au ocupat un loc important în programul concertului Filarmonicii. Ladislau Konia a cîntat inspiratele lieduri „Visare în amurg", „De ziua morților" și „Dedicație". Cîntăreț a cărui educație artistică este orientată în special spre repertoriul de operă, Ladislau Konia își dă osteneala să pătrundă și „tainele" liedului. Efortul evident al cîntărețului merită laude. Mai puțin realizarea, deoarece ne-am întîlnit la tot pasul cu manierisme, cu un mod de a interpreta mai mult „jucat" decît simțit. Cea mai realizată piesă, poate și din cauza apropierii stilului țesăturii vocale de stilul operistic a fost „Dedicație". De remarcat de asemenea grija în prezentarea textului german al liedurilor. Continuarea programului cu alte trei lieduri, și acestea foarte cunoscute, i-a prilejuit Martei Kessler, cîntăreață a cărei ținută artistică s-a relevat în numeroase recitaluri, posibilitatea de a-și demonstra cunoștințele stilistice în domeniul liedului german. Dacă în liedul „Mîine" am simțit o oarecare crispare a liniei melodice, în „Liniște, sufletul meu" Marta Kessler a realizat o trăire dramatică a muzicii, imprimînd o atmosferă tragică, sumbră. Această sensibilă cîntăreață vădește cu fiecare concert o tenace muncă pentru învingerea evidentelor dificultăți ale vocii sale. Ea se apropie, însă cu inteligență muzicală, de lucrările abordate.

Liedurile au fost încadrate de două creații instrumentale: „Sonata în fa major pentru violoncel și pian, op. 6" și „Cvartetul cu pian în do minor, op. 13". Prima lucrare aparținînd perioadei de tinerețe a compozitorului impresionează prin felul în care pot fi simțite clar calitățile de simfonist ale lui Richard Strauss. Tematica pătrunsă de specificul romantic, este mereu punctată de umorul caracteristic straussian. Se remarcă mai ales ultima parte Allegro vivo care ne-a reamintit sugestiv pe „Don Quijotte". Radu Aldulescu, de altfel un excelent interpret al lui Don Quijotte, a realizat cu sensibilitate și umor această dificilă partitură, de proporții vaste. „Cvartetul în do minor" poartă amprenta înclinării compozitorului către stilul clasic. De o construcție amplă, Cvartetul are o scriitură densă, care deși nu este polifonică prin esență, solicită o participare individuală a instrumentiștilor deosebit de activă. Compozitorul acordă mai ales pianului un rol important, aproape concertant. În ce privește interpretarea, realizarea celor trei soliști ai Filarmonicii — Varujan Cozighian, vioară, George Popovici, violă, Alfons Capitanovici, violoncel — și a pianistului timișorean Miron Șoarec nu s-a bucurat de un nivel satisfăcător. Nu îndeajuns de lucrat în ansamblu Cvartetul a depășit prin complexitatea partiturii pe cei patru interpreți. Mai bine realizată ni s-a părut partea a treia, Andante, cu sonorități unitare și cu o frazare mai evident pusă la punct.

Am lăsat la urmă, spre a sublinia, participarea de calitate, pe parcursul întregului program, a pianistului Miron Șoarec. Sensibil și divers în exprimare, pianistul a fost un abil partener în „Sonata de violoncel" și un discret (poate prea discret) acompaniator al liedurilor. Deși din punct de vedere al tehnicii instrumentale s-ar putea face unele obiecții, frazarea inteligentă, muzicalitatea redării, ne îndreptățesc să-l apreciem pe Miron Șoarec ca un muzician de factură deosebită.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Filarmonica Cehă



DE PESTE HOTARE

PETRE CODREANU

Primăvara la Praga

Între 12 mai și 4 iunie, Praga a devenit, pentru a nouăsprezecea oară, gazda unor cunoscute serbări muzicale. Tradiționalul Festival „Primăvara la Praga" a găzduit și în acest an, ca și în cei ce l-au precedat, numeroase manifestări, numeroase forțe artistice din lumea întreagă, a căror contribuție și prestigiu au solicitat participarea unui număr mare de auditori, praghezi și străini.

Auzisem multe despre oraș și oamenii săi, despre muzica și muzicienii cehi, despre Festival. Praga îți trezește pasiunile turistice și istorice fără să știi că le aveai, te atrage, te încîntă, te leagă cu amintiri trainice. Trec peste mărturisirile pe care amintirea zecilor de ore de plimbări, cu harta în mînă, printre monumentale și vechi clădiri, mi le-ar grămădi în vîrful creionului și mă abțin cu greu a face elogiul bătrînului oraș. Un singur amănunt: pe o stradă medievală, îngustă și întortochiată, la cîțiva pași de casa în care a fost găzduit Mozart în 1787, m-am oprit înfiorat: printr-o fereastră răzbăteau, firave și cam nesigure, dar cu atît mai emoționante atunci, sunetele unui Menuet pentru pian de Mozart...

Nu voi face o cronică a concertelor și recitalurilor la care am asistat; voi însemna, fugar, cîteva impresii.

Concursul a fost, anul acesta, pentru vioară. Am ajuns acolo la etapa a III-a, ultimă, și am ascultat *doar doi concurenți*: Valentina Vilker (U.R.S.S.) și Petr Messiereur (R.S.C.). Dacă prima s-a dovedit o violonistă încă pe drumul devenirii, Messiereur, distins cu premiul II, este deja un muzician: are calități de ton, frază, are temperament și forță de comunicare. Împreună cu Ivan Strauss, premiul I (elev, ca și Messiereur, al profesorului Pekelski), afirmă renașterea școlii violonistice cehe.

Concursul n-a avut o largă participare, numărul tinerilor instrumentiști fiind de cu cîțiva peste zece. Condițiile de concurs, mai exact repertoriul, au fost destul de neatractive pentru interpreții ale căror contacte cu muzica cehă sînt mai reduse. Din acest punct de vedere, repertoriul concursului Enescu mi se pare mai echilibrat și judicios întocmit, mai atractiv.

Festivalul a început solemn, într-o sală a vechii universități Caroline, în sunetele Imnului de Stat cîntat de o fanfară ascunsă privirilor asistenței; în șirul de personalități ce pășeau cu gravitate către tribună se aflau oameni de artă și cultură, notabilități ale orașului. După alocuțiunile de rigoare, Cvartetul orașului Praga a interpretat *Din viața mea* de Smetana. Ciclul aceluiași pionier al muzicii cehe,

Patria mea, a fost cîntat în seara aceleiași zile, în sala Smetana, de către Filarmonica cehă, dirijată de Zdenek Kosler.

Eram deja în plin festival : în fiecare zi un simfonic, pe lîngă care te atrăgeau recitaluri de muzică de cameră, muzică corală, spectacole de operă.

Despre calitatea orchestrei Filarmonice cehe, ca și despre orchestra simfonică a orașului Praga, criticul cel mai exigent nu poate scrie decît elogios : acordaj perfect, omogenitate, promptitudine în atac, simț dezvoltat al echilibrului ; mențiune specială pentru suflători, ale căror calități de ton și tehnică încîntă. Dintre cele două cvartete ascultate, cel care poartă numele lui Smetana impune prin maturitatea execuției, prin tehnica de ansamblu.

Nu am avut ocazia să ascult și să văd decît o parte din Festival. Dintre formații au participat unele ansambluri de frunte : soliștii din Zagreb cu Antonio Janigro (clipe de elevată artă în *Concertul pentru violoncel de Boccherini* și în *Cinci mișcări pentru coarde op. 5* de Webern), orchestra Gewandhaus (într-un program Bach, din care reținem *Concertul Brandenburgic* în sol major, cîntat cu 2 Blockflöte), orchestra și corul Filarmonicii din Varșovia. Aceasta a avut două concerte, dirijate de Rowicki și de Wislocki ; s-a cîntat, printre altele, Szymanovski — *Stabat Mater* și *Simfonia a III-a* —, căruia i-am descoperit multe afinități de sensibilitate și limbaj cu Enescu, Lutoslavski — *Jocuri venețiene*, o lucrare închegată, de mare fantezie, mai ales în comparație cu *Variațiile fără temă* de Baird, mai seci. Excelent este corul, a cărui flexibilitate și subtilitate s-au vădit în Szymanovski și Fauré (Recviemul) ; Stefania Woytowicz este o soprană cu un glas și un stil de mare distincție (exceptînd unele glissandi) și muzicalitate.

Dintre oaspeți, soliști și dirijori, deși nu iubesc clasificările, trebuie să pomenesc în primul rînd pe Wolfgang Sawallisch, dirijor german măsurat în gesturi — fără a fi sărac sau inexpresiv —, constructor solid, înzestrat cu temperament și cu mare forță de seducție a orchestrei și publicului. A avut un concert cu *Simfonia* de W. Fortner (1904), *Variațiile pe o temă de Haydn* de Brahms și *Simfonia a VIII-a* de Dvorak (preferă programe fără soliști). Frazarea deosebit de clară, atenția pentru evidențierea rolului fiecărui instrument, urmărirea curbei expresive, redarea *muzicii* — iată, schematic, ce caracterizează arta lui Sawallisch.

Wolfgang Sawallisch

Kurt Sanderling (R.D.G.) a avut ca partener pe Ghilels în Concertul pentru pian, „cîmpenesc", de Poulenc, lucrare fără adîncimi dar plină de spirit și cu o scriitură vioaie, și într-un concert (K. V. 467) de Mozart, redat într-un stil de mare profunzime. Ghilels s-a întrecut pe sine în *Momente muzicale* op. 94 de Schubert, într-un recital la Casa artiștilor. Evghenii Svetlanov (U.R.S.S.) a apărut în dubla postură de compozitor (Simfonia I, epigonică din punct de vedere stilistic și din care se vede dirijorul din autor), și dirijor — mult mai interesant la pupitru. Cele mai bine cîntate au fost Poemul extazului de Skriabin și Concertul pentru vioară de Rivier (solistă Jeanine Andrade, Franța, al cărei cînt, față de cum îl cunoșteam, a cîștigat în elan și vigoare).

Arta Florescu a cîntat două spectacole Tosca de neuitat (la primul, la care am asistat, aplauzele au ținut cît un sfert din ultimul act). Scenografia și regia bune ; de subliniat calitățile actoricești ale cîntăreților, care suplinesc lacunele vocale.

Dintre alte manifestări, menționez o reluare, după o lungă pauză, a operei *Mama* de Alois Haba, scrisă în sistemul său, care înainte mă atrăgea, teoretic, și care, după audiție, mi-a lăsat un sentiment de nedumerire. Opera e lungă (are 10 tablouri) și este de un rar staticism. Acompaniază o orchestră de cameră. În primele două tablouri tot ce asculți este interesant ; după aceea, totul se uniformizează ca impresie, devine cenușiu și neatractiv, puțin psiholog și lipsit de interes dramatic. Realizatorii (regizor, scenograf, interpreți) au depus strădanii, pentru care au meritat toate aplauzele (Lucrarea s-a cîntat la Teatrul Tyl, în care a avut loc prima audiție a lui Don Juan).

În vechea biserică Tyn a avut loc un concert cu lucrări vocale de Krystof Harant, compozitor și umanist de acum patru veacuri, al cărui stil este asemănător cu al contemporanilor lui din Italia, Germania sau Flandra ; corul Filarmonicii cehe, care și-a dat concursul la acest concert, nu mi s-a părut la înălțimea orchestrei.

Impresionantă a fost interpretarea oratoriului lui Honegger — Ioana pe rug, în impunătoarea catedrală Sv. Vit din Hradcany (Corul și orchestra Radiodifuziunii cehoslovace, soliști, actori, dirijor Vaclav Neumann).

Programele au fost alcătuite, în general, pentru a satisface preferințele unui public cît mai divers, balanța înclinînd sensibil spre muzica clasică.

În afară de colaborarea Artei Florescu și de mențiunea, pe un program de sală, a editării unui nou disc Supraphon cu Sonata a III-a de Enescu, cîntată de A. Gertler și D. Andersenova, muzica și muzicienii romîni nu au fost prezenți la acest festival pe măsura realizărilor și prestigiului internațional dobîndit în anii din urmă.

Imagini ale vieții muzicale în Romînia socialistă

BAIA-MARE

Călătorul care, descinzînd din tren în gara Baia Mare, își imaginează că va păși pe ulițele marcate de trecerea timpului ale unei vechi așezări miniere, cunoaște din prima clipă o desminţire categorică a așteptărilor sale. Chiar în fața gării, el se trezește într-un peisaj citadin caracteristic marilor centre urbane ale Romîniei populare: blocuri moderne, magazine elegante, cu vitrine spațioase, aranjate cu un gust rafinat, bulevarde largi. Betonul, sticla, materialele plastice — seara, iluminația cu neon — crează pentru locuitorii orașului o ambianță nouă, subliniind avîntul economic luat de regiunea din nordul țării în anii regimului democrat-popular.

Din noul cartier al gării se trece, parcurgînd o piață vastă, spre vechiul centru, unde vestigiile trecutului (mai ales impozantul turn „Ștefan") reamintesc secolele de istorie ale orașului. Apa limpede a rîului Săsar, culmile apropiate ale munților Gutinului — în subsolul cărora se găsesc mariile bogății ale Băii Mari, minele de aur —, împrumută localității un pitoresc care a inspirat de-a lungul veacurilor generații întregi de artiști plastici.

Tradiția muzicală a orașului, în schimb, este de dată mult mai recentă. Abia cu 5 ani în urmă, în 1959, Sfatul popular al regiunii a luat măsura înființării unui Ansamblu de cîntece și dansuri, care a fost afiliat, din punct de vedere organizatoric, Teatrului de stat din Baia Mare. În scurtă vreme, Ansamblul a fost înzestrat cu un cor și un balet — ambele alcătuite din artiști amatori proveniți în majoritate din regiune —, precum și cu o orchestră mică (circa 25 de persoane). Prima manifestare, organizată la 5 septembrie 1959 cu spectacolul „Baia Mare în cîntec și joc", a prefigurat orientarea artistică a Ansamblului, bazată pe prelucrări de folclor în gen cult, legate printr-un libret. În acest fel au fost concepute în anii următori numeroase alte spectacole, printre care s-au relevat îndeosebi „Cîntă Maramureșul" (1961), „Țara toată-i o cunună" (1962), „Plaiuri maramureșene" și „Joc și cîntec romînesc" (1963), multe din ele prezentate în turnee prin țară și chiar dincolo de hotare, la televiziune și radio. Firul conducător al libretelor a contribuit în general la ieșirea din șablonul succesiunii cîntec-dans-cîntec-dans etc., în favoarea creării unui spectacol propriu-zis, cu o construcție omogenă.

Un alt gen cultivat de Ansamblu, a fost acela al concertului de muzică populară cu formații mici, mobile — capabile să se deplaseze cu ușurință în satele regiunii —, programînd cîntece din folclorul local într-o formă autentică.

Corul formației, pe de altă parte, a pregătit în 1963 un concert cu caracter educativ, cuprinzînd o trecere în revistă a creației corale de-a lungul secolelor, de la madrigalul preclasic pînă la cîntecul de masă din zilele noastre. Ca urmare a nivelului atins în interpretarea acestui repertoriu, corul a fost invitat să înregistreze la Radio 17 piese, a căror programare în emisiuni s-a bucurat de aprecieri favorabile unanime. Ca soliști, au fost folosiți în primii ani cîntăreți consacrați de muzică populară ca Felician Fărcașiu, Victoria Darvai, Iacobina Vlad, pentru ca, în vremea din urmă, să fie promovate elemente talentate din cor, cum sînt Nicolae Moldovan, Angela Buciu, Gheorghe Crișan, Victoria Crișan, Viorica Lar, Onița Orosz etc.

Pentru formarea individuală a membrilor colectivului coral, s-a trecut în acești ani, printr-o muncă asiduă, de zi cu zi, desfășurată sub îndrumarea inimosului conducător muzical al Ansamblului, dirijorul Gheorghe Velea, la o acțiune de alfabetizare muzicală, ale cărei rezultate n-au întîrziat să se arate; în prezent, coriștii stăpînesc temeinic solfegiul, citind în mod curent liniile melodice ale pieselor puse în studiu, iar unii din ei au devenit instructori la corurile de amatori din regiune.

Sarcina principală pe care și-a asumat-o Ansamblul este de a contribui, prin spectacolele și concertele sale, la răspîndirea folclorului maramureșan, ale cărui frumuseți sînt încă în prea mică măsură cunoscute de publicul larg. Cele patru zone folclorice ale regiunii — cea maramureșană propriu-zisă (Si-

Scenă din „Traviata"

ghet, Vișeu), cea din Lăpuș, cea din munții Codrului și, în fine cea cu un specific atît de clar marcat din Țara Oașului — sînt de regulă reprezentate în manifestările de cîntec și dans ale colectivului. Tuturor acestora li se adaugă folclorul muncitoresc legat de profesiunea mineritului, al cărui conținut de viață se adaptează la elementele muzicale de proveniență rurală. Merite deosebite în descălenirea terenului folcloric maramureșan și-a cîștigat directorul școlii populare de artă din Baia Mare, Isidor Rîpa, pasionat culegător al creației populare din regiune și cîntăreț amator, ale cărui înregistrări la Radio și pe discuri au cucerit o bine meritată popularitate. De altfel, culegerile sale vor constitui baza unei importante părți din noul spectacol, pe care Ansamblul îl pregătește în cinstea celei de-a 20-a aniversări a eliberării patriei noastre. Acest spectacol, intitulat „20 de ani ai țării mele", se va desfășura pe temeiul unui libret de Florin Raba și a unor prelucrări muzicale de Constantin Arvinte, în regia și scenografia lui Eugen Gropșianu de la Teatrul de operă și balet al R.P.R.

În anul 1964, Ansamblul a luat inițiativa de a-și extinde activitatea și într-un alt domeniu al muzicii, opereta. Prima manifestare de acest gen, desfășurată sub titlul „Întîlnire cu opereta", a cuprins fragmente substanțiale din „Lăsați-mă să cînt" de Gherase Dendrino, scene din „Vînzătorul de păsări" de Zeller, „Contesa Marița" de Kalman, „Vînt de libertate" de Dunaevski, alături de care au fost introduse și două scene (Brindisi din actul I și baletul din actul III) ale operei „Traviata" de Verdi. În acest spectacol — pe care am avut prilejul să-l vizionăm în cocheta sală, recent renovată, a Teatrului — sînt folosiți, cu bune rezultate, cîțiva soliști de talent, printre care se remarcă doi tineri absolvenți ai Conservatorului din Cluj, soprana Clara Săcăleanu (Berta Gorgon în „Lăsați-mă să cînt", Violeta în „Traviata", Cristina în „Vînzătorul de păsări") și baritonul Ion Săcăleanu (Tassilo în „Contesa Marița", Cezar Gal în „Vînt de libertate"), ambii înzestrați cu voci cultivate, de o frumoasă calitate. Se mai relevă tenorul Eugen Fînățeanu (Ciprian Porumbescu în „Lăsați-mă să cînt", Alfredo în „Traviata", Adam în „Vînzătorul de păsări"), deși lipsa unui studiu profesional dus pînă la capăt se face resimțită în anumite imperfecțiuni de tehnică vocală. Și în acest spectacol am apreciat elanul și competența cu care dirijorul Gheorghe Velea a condus ansamblul vocal și instrumental, după cum și regia (Mihail Radoslavescu) și scenografia (Andrei Ivăneanu — Damaschin) — asigurate de membri ai colectivului Teatrului de stat local — au vădit reale calități artistice.

Nivelul mai mult decît onorabil atins de tînărul ansamblu băimărean în interpretarea acestor selecțiuni duce la concluzia că, pentru stagiunile viitoare, se poate prevedea includerea în repertoriu a cîte unui spectacol integral de operetă, iar în continuare — de ce nu ? — și a unei opere, evident la început cu un caracter cît mai larg accesibil.

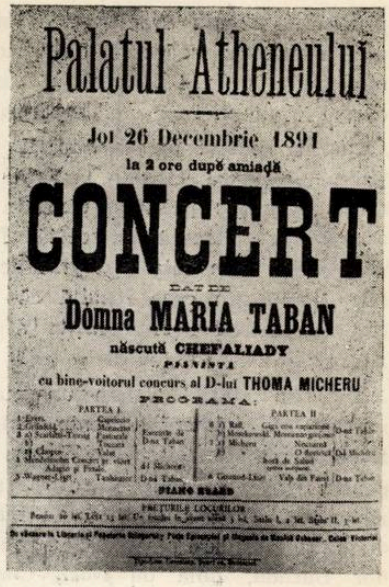
Dacă, pe de altă parte, Ansamblul va reuși să creeze o formație instrumentală aparte, de tipul tarafului, pentru concertele de muzică populară autentică — evitînd astfel dezorganizarea programului de lucru al orchestrei destinată să acompanieze la spectacole —, activitatea harnicului colectiv va cunoaște desigur, în anii următori, o creștere calitativă și cantitativă.

Privirea de ansamblu asupra vieții muzicale din capitala regiunii Maramureș nu poate fi încheiată fără a menționa prezența săptămînală în oraș a Orchestrei simfonice din Satu Mare, care reia aci, sub conducerea dirijorilor săi permanenți Alexandru Munteanu și Alexandru Fischer, programele pregătite pentru localitatea sa de reședință. Uneori, orchestra sătmăreană prezintă la Baia Mare opere integrale cu soliști vocali din București sau din Cluj.

Mai rar poposesc aci ansamblurile de operă din Cluj, dar, din păcate, în condiții nu prea prielnice pentru a stimula dorința publicului local de a participa la spectacole de teatru liric (distribuții secunde, decoruri improvizate).

Concluzia care se impune, după această sumară trecere în revistă a modului în care se desfășoară activitatea muzicală la Baia Mare, este că, în decursul scurtei sale existențe, Ansamblul de cîntece și dansuri al Sfatului popular al regiunii Maramureș a depus o muncă rodnică, plină de spirit de inițiativă și de pasiune, reușind să creeze în acest important centru industrial din nordul țării premizele pentru o dezvoltare mereu crescîndă a vieții muzicale. Rezultatele obținute pînă în prezent stau chezășie că, în anii ce vor urma, colectivul băimărean va obține succese tot mai mari, ducînd în cele din urmă la afirmarea Ansamblului în rîndurile celor mai valoroase formații de acest gen din patria noastră.

EDGAR ELIAN


Palatul Atheneului

Joi 26 Decembrie 1891

la 2 ore după amiadă

CONCERT

DATE DE

Domna MARIA TABAN

născută CHEFALIADY

PIANISTA

cu bine-voitorul concurs al D-lui THOMA MICHERU

PROGRAMA:

PARTEA I

PARTEA II

PIANO ERARD

PREȚURILE LOCURILOR

O reprezentantă a școlii noastre pianistice din trecut

Puține lucruri se cunosc în legătură cu activitatea artistică și cu ideile sociale ale pianistei Maria Chefaliady. Născută la 4 noiembrie 1863 la Iași, a început să studieze pianul la vîrsta de 6 ani cu profesorul vienez Schwartz, apoi cu Natalia Gros. Progresele uimitoare au făcut să se înscrie la Conservator. În anul școlar 1878—1879 numele Mariei Chefaliady figurează în cataloagele profesoarei de pian Anetta Boscoff și ale profesorului de canto Pietro Mezzetti. Se pare că la început a oscilat între cariera de cîntăreață (unde a obținut premiul I în 1880) și de pianistă (distinsă cu premiul III la sfîrșitul aceluiași an școlar). Un afiș din 26 iunie 1880 ne-o anunță pe tînăra „cîntăreață" interpretînd o arie din opera *Somnambula* de Bellini și un duet din *Filomele* de Mezzetti. Totuși, din anul 1881 participă numai la cursurile clasei de pian. Trecuse în cursul superior, obținînd premiul I la examenul de fine de an al Conservatorului. În ultimii doi ani de studii în Iași a fost îndrumată de directorul Constantin Gros.

Concertul de absolvență din 29 iunie 1883 i-a deschis seria succeselor dintr-o carieră ce se anunța remarcabilă. Distinsă cu premiul I, elogiată de presă pentru tălmăcirea Concertului de Weber, Maria Chefaliady și-a îndreptat privirile spre Conservatorul din Viena.

La vîrsta de 19 ani, s-a prezentat la examenul de admitere în secția superioară a acestui Conservator. „Domnișoara Chefaliady, elevă a Conservatorului din Iași, venită pentru a-și continua studiile de pian — scria ziarul *Morgen Post* din 2 octombrie 1883 — a fost audiată la Conservatorul din Viena și primită în anul II superior în aplauzele întregii comisii. Aceasta îi face o deosebită cinste deoarece și-a dat osteneala să dovedească încă odată că Romînii pot face mult, și că instituțiile pe care le posedă țara, precum și profesorii, fac cinste Romîniei și în țările mai înaintate decît ea."

În scurtă vreme, datorită unor studii temeinice [1]) a ajuns cea mai bună elevă a lui Joseph Dachs.

Anii de studii petrecuți la Viena (1883—1885) au însemnat de fapt contactul Mariei Chefaliady cu personalități artistice ale vremii. La Conservator s-a bucurat de îndrumările profesorilor Hermann Grädener (teorie și solfegii, armonie), Gäusbacher (cor), Adolf Prosnitz (istoria muzicii), Joseph Hellmesberger (muzică de cameră), pedagogi cu experiență. Și-a completat cultura muzicală asistînd la recitalurile unor virtuoși de talie mondială ca Emil Sauer, Anton Rubinstein, Alfred Grünfeld, Maurice Rosenthal, Alfred Reisenauer.

După terminarea studiilor la Conservatorul din Viena — obținînd premiul II la absolvență — pianista romîncă a fost sfătuită de profesorul Joseph Dachs să rămînă în capitala Austriei. Gîndul că avea multe de împlinit în muzica romînească nu i-au clintit hotărîrea de a se reîntoarce la Iași. „Mi-am iubit pămîntul pe care m-am născut, am copilărit, m-am luminat și am trăit", nota în *Amintirile* sale.

Din anul 1885, vreme de aproape patru decenii, Maria Chefaliady (căsătorită în 1891 cu Vasile Taban) va desfășura o susținută activitate obștească și artistică. Ca pianistă, profesoară și compozitoare își va dobîndi un loc de seamă în mișcarea noastră muzicală din pragul veacului XX, iar ca militantă pe tărîm social va rămîne unul din exemplele grăitoare de artist cetățean. Atașamentul acestei pianiste față de problemele luptei sociale exprimat printr-o serie de compoziții patriotice, poezii și articole literar-politice, merită un viu interes.

Maria Taban a fost prima interpretă autohtonă a unor lucrări ca *Sonata lunii, Apassionata, Aurora,* și *Concertul imperial nr. 5* în Mi bemol major de Beethoven, ciclul aproape complet al valsurilor lui Chopin, sonate de Mozart, Schubert și Schumann. Alături de violonistul Toma Micheru a interpretat *Sonata Kreutzer* și *Romanța* în Fa de Beethoven, iar împreună cu Oscar Pursch *Sonata Primăverii* de același compozitor.

În anul 1886 a cîntat la Galați, Brăila, Iași, Roman, Constanța și Focșani. La Giurgiu (1894) a

[1]) „În acești doi ani — notează în manuscrisul **Din amărăciunile vieții de profesorat,** păstrat în colecția familiei — mi-am pus într-o continuă mișcare febrilă viața mea tînără, cheltuind-o fără milă și fără cruțare, absolut numai de dragul clavirului... Cîntam cîte zece ore pe zi, fără o scădere de un minut cel puțin".

prezentat *Sonata Lunii* de Beethoven. Într-un indice-manuscris redactat de pianistă, figurează nu mai puţin de 114 lucrări de compozitori preclasici, clasici, romantici şi contemporani.

Un loc central în preocupările artistice ale Mariei Taban îl ocupă Chopin [2]). Faţă de creaţia marelui artist romantic polonez, pianista noastră a avut o afinitate sufletească deosebită. În arhivele familiei se păstrează un caiet autograf de însemnări dedicate lui Chopin din care rezultă că Maria Taban a întreprins cercetări amănunţite asupra operei compozitorului.

Datorită Mariei Taban un număr de lucrări de muzică de cameră (sonate, trio-uri, cvartete) de Beethoven, Mendelssohn, Weber, Grieg au răsunat pentru prima oară la Bucureşti şi Iaşi. Printre muzicienii cu care a cîntat s-au numărat Eduard Caudella, Gavriil Musicescu, Giovanni Dimitrescu, Theodor Burada, Zina de Nori, Constantin Dimitrescu, Aurel Eliade, Mara d'Asty, Toma Micheru etc.

Maria Taban a scris la început cîteva lucrări uşoare pentru pian spre a-şi împlini repertoriul propriu de recital, apoi o serie de lieduri şi coruri patriotice destinate cercurilor corale muncitoreşti şi studenţeşti.

Dacă valsul *Crinul* (Le lys), dedicat profesorului Joseph Dachs, mazurca *Myosotis* şi cele două piese de factură romantică *Rêverie poétique* şi *Caresses des vagues* poartă amprenta muzicii uşoare de salon, liedurile şi romanţele pe versuri de Eminescu *(Atît de fragedă, O, rămîi, Nu mă înţelegi)* şi Haralamb Lecca *(Balada nebunului)* dezvăluie sensibilitatea, înclinarea spre meditaţie poetică, dar totdeodată şi talentul dramatic al compozitoarei.

De o factură mai ridicată ne apar însă piesele pentru pian *(Înainte soldaţi, Marşul eroilor de la Mărăşeşti şi Oituz)* şi corurile patriotice. Uneori a apelat la cîntecul popular ca de pildă, în *Hora Cărturarului Ureche* şi *Marş turc.*

Ca pedagogă, s-a îndreptat spre „predarea cursurilor gratuite, elevilor şi elevelor absolut lipsiţi de mijloace". Numele Mariei Taban îl întîlnim pe afişele *Societăţii Revista Literară, Tinerimea Romînă, Conservatoarelor de muzică* din Iaşi şi Bucureşti, *Sindicatului ziariştilor* din Capitală etc. Printre cei mai apropiaţi prieteni ai pianistei se numără scriitorii Gala Galaction, Ion Basarabescu, Constantin Mille, N. Burlănescu-Alin ş. a. Ultimul i-a fost devotat colaborator la unele compoziţii cu fond patriotic. Ceea ce a atras-o pe Maria Taban către fiul cizmarului din Burlani (Gorj), au fost desigur ideile sale democratice, ura neîmpăcată împotriva moşierilor, poeziile cu accente de revoltă socială din *Doine Oltenești* (1896). În anul răscoalelor ţărăneşti (1907), N. Burlănescu-Alin a scris libretul operetei *Salba de aur* de George Fotino demascînd abuzurile guvernelor burghezo-moşiereşti.

Printre manuscrisele familiei pianistei se află două poezii — *Răzvrătire* şi *Să pot...* Prima, datată august 1898, demască rapacitatea clasei dominante, faţă de care poezia Mariei Taban, deşi ca mod de realizare este destul de naivă, îmbracă forme de o rară vehemenţă : Voi oameni mari ai zilei ! Nesăţioşi trîndavi ai ţării / C-o furie pătimaşă, v-aş azvîrli în fundul mării... / Revolta muzicienei se justifică prin versurile ce încheie poezia : Canibali ce vă hrăniţi din sîngele omului muncitor / Ce lucrează cu amar, de cu noapte pînă-n zori / Pentru-o pîine întinată ce-o îmbucătăţeşte în zece /.

Nedreapta orînduire socială a intuit-o cu destulă clarviziune şi nu întîmplător spune : „Palatele-aş surpa". Dar rezolvarea conflictului, forţa înaintată capabilă să instaureze dreptatea în ţară, nu o întrezărea la acea dată. Abia mai tîrziu, în pragul răscoalelor ţărăneşti din 1907 cînd s-a apropiat de cercurile socialiste, Maria Taban şi-a clarificat unele idei. Acela care se pare că i-a luminat calea adevărată în viaţă a fost Constantin Mille. Lui i s-a adresat cu următoarele rînduri : „Las cu jurămînt ! să daţi publicităţii conţinutul acestor pagini; căci prin suferinţele mele, scriu pentru voi *oropsiţii desmoşteniţi de soartă !* pentru voi cei în suferinţi, nebăgaţi în seamă şi loviţi pînă la sînge de „puternicii de sus" !

Nu am putut stabili exact împrejurările şi data cînd s-a petrecut prima întîlnire dintre Maria Taban şi Constantin Mille. Manuscrisul încredinţat spre publicare poartă menţiunea *Bucureşti 12 noembrie 1906.* Ţinînd seama de unele considerente anterioare (conflictul cu Eduard Wachmann, atitudinea de simpatie a ziarului Adevărul condus de Constantin Mille faţă de pianistă, fondarea şi afirmarea cercurilor socialiste ş.a.) înclinăm să fixăm momentul cunoştinţei în jurul anului 1900.

Intitulat semnificativ *Chirurgie morală* articolul urma să fie publicat după moartea muzicienei, aşa cum rezultă dintr-o notiţă găsită printre hîrtiile Mariei Taban. Rîndurile pianistei n-au izvorît „din patimă sau egoism — ţine să precizeze autoarea — ci din dorinţa de a îndrepta starea deplorabilă în care se găseşte astăzi societatea noastră".

„Numai singuri socialiştii, aceşti doritori de binele comun — remarcă autoarea — pot aduce la îndeplinire o schimbare în distribuirea bunurilor".

Pianista s-a stins din viaţă la 11 iunie 1932. Ceea ce ne atrage atenţia rămîne în special latura patriotică şi militantă a activităţii artistei.

VIOREL COSMA

---

[2]) În amintitul repertoriu-indice, figurează 3 studii, 4 preludii, 3 mazurci, 8 valsuri, 5 nocturne, 3 scherzo-uri, 2 fantezii, Balada în sol minor, Rondo-ul în do minor, Fantezia-impromptu, Marşul funebru, Berceusa în re bemol major şi cele două concerte pentru pian şi orchestră.

Orchestra Radioteleviziunii Ungare

În cadrul turneului întreprins în țara noastră, orchestra Radioteleviziunii ungare a concertat, în luna iunie, la București, Ploiești și Constanța.

Programele susținute, cuprinzînd muzică de Haydn, Brahms, Ravel, Șostakovici, Kodaly, Ion Dumitrescu ș.a. au prilejuit cunoașterea potențelor orchestrei, capacitatea-i interpretativă. Formație ce a renăscut și și-a definitivat profilul după eliberarea patriei, orchestra este alcătuită îndeosebi din elemente tinere. În rîndurile ei am deslușit însă și o seamă de muzicieni vîrstnici, deci cu o bună experiență. Disciplina cu care se cîntă, stilul în general sobru al interpretării, s-au făcut apreciate. Cu deosebire partida de coarde a dovedit omogenitate sonoră. Viorile prime de pildă, cîntă ca un singur instrument. Dar sînt de relevat de asemenea flautiștii (care s-au distins în Suita a II-a din baletul Daphnis și Chloe de Ravel), oboistul și primul cornist, (în Simfonia a II-a de Brahms) ; mai puțin trombonii care au vădit deficiențe sensibile, în prima mișcare a aceleiași simfonii.

În mod deosebit, în Simfonia nr. 94 „Surpriza" de Haydn și în Suita de Ravel, orchestra s-a afirmat prin finisajul accentuat al sonorităților.

Concertul pentru violoncel și orchestră de Șostakovici a avut ca solist pe tînărul violoncelist László Mezö, laureat cu primul premiu la Concursul internațional „Pablo Casals" din anul trecut de la Budapesta. Cîntul său e pur, tehnica mîinii stîngi extrem de lucrată. Melodia obsedantă din prima parte a lucrării a fost bine precizată, ritmic,și ireproșabil sub raportul intonațional. Cantilenei ruse din partea mediană a concertului i-a imprimat un caracter nostalgic iar în cadență a cîntat cu bravură. Este un talent remarcabil, în plină ascensiune.

Muzica maghiară a fost reprezentată prin Concertino pentru pian și orchestră de Pal Kadosa și „Păunul" de Kodály.

Concertino de Kadosa are o structură originală, fiind alcătuit dintr-o Toccată, o Romanță și o Tarantella. Despre prima parte nu am putea susține că are forma clasică de toccată. Mișcarea are discontinuități, rupturi, iar tempo-ul în care se desfășoară nu este uniform. Romanța este mai de grabă un marș lent, la răstimpuri aproape funebru. Mișcarea cea mai în acord cu titlul este tarantella finală, de un dinamism puternic, antrenant. Cu deosebire în cadența din „Romanță" și în final, pianistul este foarte solicitat. Participarea sa de-a lungul lucrării a fost însemnată. În mod particular cadența și tarantella finală i-au dat prilejul să-și valorifice arta sa solidă și totodată subtilă, pianistica frumos cizelată. L-am apreciat însă mai ales în minunatele culori impresioniste realizate în preludiul **La puerta del vino** de Debussy, oferit în supliment de către C. Zemplenyi.

În „Păunul", Zoltan Kodály înfățișează sub forma a 16 variații, cîntecul popular maghiar cu acest nume. Este o melodie pentatonică, cu caracter evocator, și care îmbracă aspecte variate bine puse în lumină printr-o orchestrație simplă și sugestiv colorată.

Am apreciat atenția față de muzica romînească manifestată printr-o îngrijită execuție a „Preludiului simfonic" de Ion Dumitrescu. Lucrarea a fost redată, în general, într-un tempo așezat, ceea ce a dat posibilitatea sublinierii tuturor detaliilor de scriitură, reliefînd caracterul robust și optimist al muzicii.

Dirijorul György Lehel a dovedit o bună pregătire profesională. Fără a urmări gestul elegant și armonios, care incontestabil are rolul său în arta dirijatului, dă indicații juste, precise, preocupat de tălmăcirea strictă a partiturii.

În concluzie, remarcăm aportul pozitiv al vizitei orchestrei Radioteleviziunii ungare, pe linia cunoașterii reciproce a creației ca și a artei interpretative ce se dezvoltă în țările noastre.

J.-V. PANDELESCU

Christian Ferras

Personalitatea artistică a tînărului reprezentant al școlii violonistice franceze se afirmă pe linia unei mari virtuozități, plină de autoritate și bravură.

Marile premii obținute în nenumărate concursuri și festivaluri (care constituie astăzi un adevărat „blazon" artistic) precum și permanentele turnee subliniate de mari succese de public, se explică firesc prin excepționala sa formă concertistică, de înaltă clasă.

În această dezvoltare — în care Christian Ferras este aproape de culme — pot apărea însă pe nesimțite, acele subtile primejdii capabile să orienteze stilul instrumental spre virtuozism, îndepărtîndu-l implicit de țelurile înalte ale interpretării.

Nu aș dori să diminuez prin nimic strălucitele succese ale lui Ferras în fața publicului romînesc — la care de altfel, am participat sincer. Consider însă că anumite lămuriri asupra unor probleme de interpretare ne pot fi folositoare, dacă nu chiar necesare. În primul rînd, fiindcă ne aflăm în fața unui excepțional talent instrumental și muzical, valorificat printr-o muncă imensă ; în al doilea rînd, Christian Ferras este produsul renumitei școli franceze, și mai ales, al învățăturii enesciene, sub semnul și orientarea căreia, Școala romînească de vioară și-a clădit edificiul ei și instrumental și muzical.

În lumina acestor date — care trebuie să explice personalitatea concertistului — Ferras apare ca rezultatul unui complex proces de formare artistică și înaltul nivel al violonisticei sale trebuie să aibă atributele celei mai curate concepții interpretative. Cu atît mai mult, cu cît calitățile sale excepționale corespund în cel mai înalt grad sensului și exigențelor acestei concepții.

Iată de ce, anumite ciudățenii pe care le-am constatat atît în Simfonia spaniolă de Lalo, cît și în alte lucrări, se izolează contrastînd cu fondul, nedumeresc și derutează pe ascultător.

Şcoala franceză înseamnă proporţie, fineţe şi eleganţă în exprimare. Învăţătura enesciană înseamnă interiorizare, trăire intensă a muzicii şi exprimare cît mai fidelă a mesajului compozitorului. Din aceste ţeluri înalte, decurg principii valabile pentru orice stil : respectul textului, decenţa expresiei aleasă just şi diferenţiat dintr-o bogată paletă de culoare, problemele de proporţie determinate de alegerea mişcării şi de adoptarea unei agogice adecvate şi în sfîrşit acordarea acestor comandamente artistice cu datele personalităţii interpretului.

Christian Ferras întîmpină aceste exigenţe cu strălucite calităţi. Un sunet remarcabil, captivant, amintind extraordinarele calităţi ale sonorităţilor unui Mischa Elman, sau Jascha Heifetz, căldura sunetului lui Enescu.

Vibrato-ul — ca şi al lui Enescu — poate varia de la cea mai calmă şi senină înfrumuseţare a sunetului, pînă la cea mai intensă şi pasionată frecvenţă. Această posibilitate de variaţie în afirmarea celei mai personale calităţi a unui violonist, rareori poate fi întîlnită. Aceeaşi posibilitate de variaţie o are Ferras în apucarea nervoasă, energică, sau calmă şi uşoară a arcuşului, calitate care facilitează largi posibilităţi de folosire a pastei sonore. Am recunoscut şi articularea frazei în arcuş, caracteristicul „louré" al lui Enescu, care permite acele impresionante inflexiuni de grai. Aceste admirabile mijloace de expresie se asamblează în cadrul unei mari virtuozităţi. Poate că această virtuozitate, uneori frenetică, alteori cu aspecte de joc facil, să fi provocat în violonistica lui Ferras predilecţia pentru variate libertăţi faţă de interpretare şi chiar faţă de textul muzical. Inexplicabile apar frecventele adăugiri de apogiaturi nescrise (în toate cele patru părţi ale Simfoniei spaniole, cît şi în Havaneza de Saint Saëns).

O libertate exagerată a apărut şi aceea a unui rubato, prea evident. Verva şi puterea comunicativă care în violonistica enesciană erau permanent prezente, dînd viaţă oricărui text muzical, se încadrau într-o mişcare întotdeauna justă (pulsul muzical unic al fiecărei piese) şi egal menţinută în toată desfăşurarea muzicii. Agogica enesciană evita suspensiile demonstrative, sublinierile şi rubatele excesive. Aceasta fiindcă în orice piesă, raportul de valori, stabilit de compozitor, determină fluctuaţiile de mişcare ale firului de idei muzicale, rămînînd interpretului sarcina de a respecta acest raport în cadrul unei mişcări constante.

Dacă acest principiu asigură redarea fidelă a oricărei lucrări, el este lege în muzica lui Bach. În această perfecţiune arhitectonică, orice fluctuaţie de tempo, creată de interpret, anulează proporţiile construcţiei şi periclitează extraordinarul ei echilibru. Din Partita în mi major, pentru vioară solo de Bach — în care Ferras a urmărit caracterele fiecărui dans al suitei — Gavota a fost cea mai sacrificată din toate punctele de vedere. Refrenul a fost supus unui rubato exagerat în care şi alegerea expresiei a fost arbitrară. Nu pledăm pentru uscăciunea sunetului în redarea muzicii lui Bach care este practicată într-o concepţie greşită asupra caracterului acestei muzici. Trebuie să arătăm însă, că la fel de periculoasă apare şi încărcarea sunetului cu un potenţial exagerat de expresie. Folosirea unui patos excesiv compromite echilibrul şi elevaţia de gîndire care a generat această muzică. Bruscarea accentelor, dinamica exagerat contrastantă, anulează cursivitatea discursului muzical, derutînd pe ascultător.

Am insistat poate prea mult asupra acestor probleme de interpretare, fără a avea în acelaşi timp şi posibilitatea de dezvoltare a argumentaţiei, dorind să ne limităm la cadrul unei cronici. Am socotit însă necesare măcar cîteva lămuriri pentru tineretul nostru studios, care creşte în lumina învăţăturii enesciene şi care putea fi surprins de unele capricii ale unui mare violonist, discipol al aceleiaşi învăţături. Cu aceeaşi sinceritate şi căldură se cuvine să subliniem frumuseţea interpretărilor lui Christian Ferras în Sonatele de Brahms şi Debussy, pledînd pentru extraordinarele sale resurse muzicale şi instrumentale, pentru logica ascensiunii sale în arena marilor artişti interpreţi.

GEORGE MANOLIU

Shura Cherkaski

Artist aflat la apogeul carierei, pianistul american Shura Cherkaski a oferit publicului bucureştean o convingătoare dovadă a măiestriei sale. Este o satisfacţie de prim ordin, de a audia un interpret care, înlăturînd toate problemele de ordin tehnic, reuşeşte să-şi comunice intenţiile în cele mai mici detalii.

Programul recitalului a cuprins piese dintre cele mai dificile ale literaturii pianistice.

Toccata şi fuga în do major de Bach-Busoni a scos la iveală din capul locului capacitatea de dozare a sonorităţilor ajungînd la valori expresive culminative atît prin intermediul tuşeului cît şi al pedalizării.

Toccata, masivă, impunătoare, cu tipice efecte organistice de „pedalier" în secvenţele basilor, a răsunat viguros, într-o alură festivă. Prin contrast, intermezzo-ul lent ce asigură tranziţia spre fugă i-a dat prilejul pianistului să redea cu sensibilitate cîntul melancolic al unei voci soliste cu întregul colorit pe care i l-ar putea conferi orga, cu schimbările ei de registre şi de timbre.

Fuga — adevărată apoteoză a acestui ciclu — presupune în transcripţia pianistică o impresionantă desfăşurare de procedee tehnice cărora Shura Cherkaski le-a făcut faţă cu succes. Ne referim în special la şirurile neîntrerupte de duble şi triple note la ambele mîini ce se desfăşoară între diferitele expoziţii tematice, din care pianistul a ştiut să degajeze cu luciditate planurile sonore.

Sublinierea elementului dramatic a fost o caracteristică a interpretării lui Cherkaski întîlnită de-a

lungul întregului recital. *Sonata patetică* de Beethoven n-a depășit cadrul unei interpretări „clasice" ; dar reliefarea anumitor contururi melodice secundare, accentuarea unor ciocniri tematice, toate în vederea sporirii efectului dramatic a adus o vizibilă notă personală. De remarcat în plus concepția echilibrată, profundă a părții mediane, în care frazarea cantabilă a pianistului și-a spus un cuvînt hotărîtor.

N-am putut fi de acord cu includerea în program a *Variațiunilor pe o temă de Corelli* de Rachmaninov, lucrare desuetă ce caută să reediteze pe un plan și mai ridicat al virtuozității *Rapsodia pe o temă de Paganini*. Deși i-a prilejuit interpretului adevărate „tururi de forță", piesa a fost greu de suportat datorită conținutului neinteresant și a lungimilor.

Tablourile dintr-o expoziție de Musorgski au fost redate într-o neîntreruptă succesiune, lăsînd doar bine cunoscuta temă a „Promenadei" să asigure trecerea de la o imagine la alta.

Față de diversitatea nuanțelor pe care Shura Cherkaski a arătat-o în piesele anterioare ne-am așteptat la o execuție în care să predomine acest aspect. Dar, cu toate că piesele se intitulează „tablouri", pianistul nu s-a lăsat tentat de efecte coloristice facile, oferindu-ne o versiune chiar foarte sobră, obiectivă a acestora.

Nici „Bydlo", nici „Vechiul castel" n-au exteriorizat deosebite intenții poetice, evocatoare. În schimb, am aflat o deosebită plasticitate în dialogul dintre „Samuel Goldenberg și Schmuyle" sau în vîrtejul diabolic din „Baba Iaga". Ne-am convins că arta interpretării lui Cherkaski stă mai ales în alternanța accentelor, în expresivitatea pe care știe să o atribuie unor intonații sau contururi aparent neînsemnate. „Marea poartă a Kievului" a confirmat însă și aptitudinea pianistului de a realiza ample construcții monumentale.

ALEXANDRU LEAHU

Opera „Isteața" de Carl Orff în premieră la Timișoara

Desprins din categoria mai largă a compozitorilor orientați spre tradiție, Carl Orff s-ar putea defini drept un „neo-medieval", ceea ce, în raport cu variatele tendințe neoclasice contemporane, relevă un specific aparte, original — chiar și numai sub aspectul surselor de inspirație.

Cîntecele vaganților medievali, întreg arsenalul muzical al teatrului țărănesc și de bîlci (bavarez ca și din alte părți și din alte timpuri), dansuri cu o melodică rudimentară, cîntul gregorian (uneori de tip melismatic), constituie miezul intonațional al muzicii sale de operă.

Este adevărat că acestei sfere i se adaugă, în „Isteața" ca și în alte creații, caracteristici de stil proprii genurilor din Renaștere ; astfel numeroasele ansambluri vocale din „Isteața" sînt tratate în maniera madrigalului german (predominant acordic și mai puțin polifonic) iar comicul acelorași ansambluri se adresează unui mijloc anterior recitativului buf de operă, și anume, vilanelei corale.

O trăsătură distinctivă, mult comentată a muzicii lui Orff, o constituie forța elementară, acea pregnanță a melodicii sale, a ritmului, mai întotdeauna sincopat, a armoniei rezultate din etajarea componentelor simple din melodie. Elementarul, asociat întotdeauna cu o expresie lapidară, aproape nudă, prezintă avantajul unei nedesmințite accesibilități, dar ascunde totodată pericolul alunecării în vulgar, al formulărilor stereotipe, al repetabilității.

Dacă în „Carmina Burana" aceste virtualități stilistice nu sînt întotdeauna în favoarea complexității și nuanțării subtile a discursului simfonic, trebuie să recunoaștem că, în opera „Isteața", ele își dezvăluie deplina lor eficiență scenic — muzicală. De fapt, Carl Orff este cum se știe, un dramaturg de mare măiestrie atît în lucrări cu un specific dramatic propriu zis cît și în lucrări de specific simfonic. Concepția sa, pe care o transpune cu succes în practică, este aceea a unui nou sincretism, diferit simțitor de sincretismul dramei wagneriene ; legătura structurală dintre cele trei arte care concură aici la realizarea dramei : muzică, poezie, dans, o constituie ritmul — element preponderent în muzica lui Orff.

În acest sens, „Isteața" apare ca un singspiel modern ce reeditează o seamă din procedeele teatrului popular. Orff pretinde de aceea personajului său universalitatea jonglerului medieval sau a omului de teatru din Renaștere, el trebuind să fie în același timp cîntăreț, actor, dansator și mim. Poate că universalitatea de care vorbeam este proprie mai ales celor trei haimanale — adevărate plăsmuiri în genul comediei dell'arte — a căror prezență în lucrare trebuie văzută și prin această prismă ; rolul temnicerului rămîne exclusiv actoricesc și, în fine, personaje mai apropiate de tipul cîntărețului de operă (în afara omului cu măgarul, a omului cu catîrul și a țăranului ce intervin episodic în acțiune) sînt regele și Isteața a căror pondere lirică realizează echilibrul spectacolului. Dar chiar nuanța aceasta lirică a unor partide solistice se traduce într-un fel aparte, mai mult prin integrarea în expresia generală a muzicii decît prin dezvăluirea unor ample posibilități vocale. De exemplu : scena ghicitorilor este o recitare ce se desfășoară într-un ambitus foarte restrîns, iar singurul moment care se apropie întru cîtva de o arie, „cîntecul de leagăn", insistă la maximum — ce-i drept, într-un context melodic — asupra unui salt de octavă în partida solistei. (Am arătat această particularitate a stilului vocal al lui Orff nu cu intenția unei judecăți de valoare, căci am fi riscat poate reeditarea acuzei de „nevocalitate" adusă cîndva dramei muzicale wagneriene... Stilul, fără îndoială interesant, nu exclude noi posibilități de dezvoltare pe această linie a genului de operă).

Însfîrşit întreagă această galerie de personaje, de tipuri umane, coboară dintr-o lume de poveste (pretextul libretului, alcătuit de Orff, este un binecunoscut basm al Fraţilor Grimm), pentru ca, pline de o înţelepciune populară — hrănită de o bogată tradiţie locală bavareză — să dea glas unei problematici de viaţă reală. Încărcată de sensuri morale, ideea de bază a operei poate fi tălmăcită în aceste cuvinte: triumful inteligenţei şi a bunului simţ asupra necinstei, prostiei şi a liberului arbitru.

★
★ ★

Reclamate, pe de o parte de însăşi stilul muzical al operei, iar pe de alta, de concepţia dramatică arătată, problemele interpretative şi de montare sînt complexe, noi — în raport cu tradiţia teatrului liric. Este meritul colectivului timişorean, ca prin eforturile conjugate ale tuturor compartimentelor artistice şi tehnice să fi depăşit faza învingerei greutăţilor unei premiere de o atare factură şi de a fi realizat, printr-o muncă pătrunsă de seriozitate şi răspundere, un spectacol de remarcabilă ţinută artistică.

Două distribuţii, aproape egale din punct de vedere al calităţii vocale, au participat, în cadrul viziunii muzicale unitare a spectacolului, cu interpretări diferenţiate datorate temperamentului şi muzicalităţii cîntăreţilor.

Marieta Grebenişan posedă o voce amplă şi o tehnică precisă ceea ce i-a prilejuit conturarea, în rolul Isteţii, a unei eroine pline de demnitate, conştientă de superioritatea caracterului său; la un nivel interpretativ asemănător, Adriana Cinciu a accentuat mai ales latura de feminitate a acestui rol bogat în semnificaţii.

Regele, întruchipat mai întîi de Emil Rotundu, cu vocea sa caldă, frumos timbrată, a beneficiat apoi de o nuanţată redare pe plan actoricesc din partea lui Vasile Hojda.

În rolul ţăranului au apărut cu succes Francisc Kadar şi Nicolae Popescu; Mircea Emandi şi Francisc Dinier (omul cu măgarul), Iuliu Mare şi Alexandru Bodescu (omul cu catîrul) au dovedit muzicalitate în redarea acestor personaje episodice neprecupeţind resursele vocale de care, fiecare în parte, dispun.

Cele două distribuţii au relevat, în rolul haimanalelor, calităţile multiple ale interpreţilor Tomiţă Popescu, Ioan Jung, Ionel Maier, Marius Şola şi Mircea Mavrodin. Amintita „universalitate" a eroilor lui Orff a fost obţinută prin cîntul, jocul scenic şi dansul acestora ce au dovedit tot timpul fantezie, vioiciune şi spirit.

Rolul temnicerului a fost redat cu dăruire de către Mihail Dumitrescu.

Regiei lui Dan Nasta, de la Teatrul de Stat din Timişoara, i-a revenit în bună măsură meritul de a fi reunit în fiecare interpret cerinţele atît de variate ale dramaturgiei lui Orff. Fantezia şi bunul gust, experienţa în domeniul artei scenice la care se adaugă şi pătrunderea subtilă a temeiurilor istorice ale lucrării au caracterizat, în linii generale, regia.

Am admirat decorurile şi costumele tînărului pictor Constantin Rusu, de un bogat colorit, sugestive în ceea ce priveşte atît atmosfera de basm şi de epocă cît şi simbolica, uneori mai greu discernabilă a subiectului, (la a cărei descifrare scenografia a contribuit substanţial). Nu trebuie uitat de asemeni rolul important al luminilor (regizori tehnici: Viorica Reus şi Anton Knezovici, Gheorghe Huluban — electrician) care au completat în permanenţă expresivitatea cromatică a decorului.

Nicolae Boboc, animator al întregului spectacol, a dovedit odată mai mult afinităţile sale cu muzica lui Carl Orff, afinităţi canalizate de astă dată spre cerinţele artei de operă.

Sensul intim al acestei muzici ne-a fost desvăluit cu convingere şi claritate, datorită îmbinării armonioase a părţii vocale cu orchestra (cea din urmă merită o specială menţiune datorită calităţii sonore şi promptitudinei intervenţiilor ritmice). Şlefuirea muzicală a tuturor compartimentelor şi a fiecărui solist în parte a desvăluit de asemeni contribuţia valoroasă a conducătorului spectacolului. Alături de Delia Giurgiu îi datorăm lui Nicolae Boboc şi frumoasa versiune romînească a libretului — exemplu în ceea ce priveşte adaptarea unui text (mai ales în traducere) la necesităţile operei.

GHEORGHE FIRCA

T. Popescu, I. Maier, M. Şola şi I. Mare în „Isteaţa"

„Flautul fermecat" pe scena Sălii Palatului R.P.R.

Programele oferite în ultimele două stagiuni de către orchestra simfonică a Cinematografiei au dat dovadă de preocupările lui Constantin Bugeanu pentru îmbogăţirea repertoriului încă neabordat de alte formaţii. Astfel, am avut ocazia să urmărim un ciclu cuprinzînd toată muzica orchestrală de Johann Sebastian Bach, inclusiv Arta fugii, multe din acestea constituind prime audiţii pe ţară, toate concertele grossi de G. F. Haendel ş. a. Muzica contemporană este la fel de bine reprezentată.

Dar, aprecierea de care se bucură aceste manifestări nu se datoreşte exclusiv programelor reuşite, ci şi nivelului artistic al execuţiilor. Cu forţe mai modeste, Bugeanu a reuşit să realizeze interpretări de ţinută.

Prezentarea în sala de concert a operei Flautul fermecat de W. A. Mozart s-a inscris pe această linie. Alegerea ei a fost cît se poate de binevenită. În primul rînd, umplînd, în felul acesta, o lacună a repertoriului primei noastre scene lirice, şi în al doilea pentru că nici una din operele lui Mozart nu se pretează mai mult pentru redarea în sala de concert. Se ştie că libretul cuprinde multe naivităţi, iar acţiunea este statică, stearsă. Ţinta libretistului şi directorului de teatru Schikaneder a fost exoticul de un gust discutabil. Dar nemurirea acestei capodopere a genului se datoreşte muzicii genialului Mozart, şi în primul rînd melocidităţii liniilor sale vocale care ni se par mai inspirate, mai „divine", decît în celelalte opere. Aci, talentul său specific de „melodist", şi-a spus cuvîntul. În această poveste „feerică" marele dramaturg din „Don Giovani" nu ni se desluşeşte. Sentimentul liric, senin predomină. Întîlnim şi arii de bravură, intens dramatice (cele două arii ale reginei nopţii) dar ele au doar rol de culoare. Din punct de vedere formal, Mozart se îndepărtează de opera italiană continuînd drumul Singspielului. În afara recitativelor, ariilor, finalurilor, întîlnim şi lieduri scrise în graiul popular; şi de fapt, acestea predomină. Legătura între diferite numere nu se face prin recitativul secco ci cu ajutorul unui text vorbit.

În alegerea soliştilor, Constantin Bugeanu a mers pe drumul promovării unor elemente tinere, care nu s-au afirmat pînă atunci. A încercat să prezinte o operă fără concursul cîntăreţilor „de operă", excepţie făcînd doar Hvorov, în rolul lui Sarastro, şi Elisabeta Neculce Carţiş, prima doamnă din cadrul terţetului; o încercare destul de riscantă. Însă realizarea i-a dat dreptate. Mai toţi au corespuns cerinţelor, unii din ei evidenţiindu-se prin deosebite calităţi vocale şi interpretative. În această direcţie trebuie remarcat, în primul rînd, tenorul Ludovic Spiess. Interpretînd rolul lui Tamino, el a dat dovadă de o voce suplă, cu un timbru plăcut, strălucitor în acut, cald în registru mediu, care în unele locuri ne-a amintit de Anton Dermota. Dacă îşi va perfecţiona tehnica vocală şi va adînci problemele de interpretare şi de stil, el se va afirma tot mai mult în viaţa muzicală.

Valeria Rădulescu avea de înfruntat, în cele două arii ale reginei nopţii, greutăţi de tehnică vocală deosebite: în afară de coloratură, extrem de dificilă, trebuia să se „miste" într-un registru supra acut, pînă la fa. În mare parte, ea a corespuns cerinţelor. Coloraturile au fost redate cu siguranţă, cu bravură, iar partea lirică din prima arie, cu muzicalitate. Din păcate, a distonat cîteodată în aria a doua, lucru ce nu a alterat însă impresia generală.

În primele arii şi ansambluri expresivă, caldă, către sfîrşit puţin stearsă, Virginica Gudzichievici a întruchipat o Pamina agreabilă. Unitatea registrului, maleabilitatea glasului sînt calităţi certe ale tinerei cîntăreţe. Acumulînd mai multă experienţă îi întrevedem perspective frumoase.

Nu ne explicăm de ce Ioan Hvorov nu a dat randamentul scontat, mai cu seamă în prima parte. Să fi fost oare vinovat amplasamentul defectuos? Aria cunoscută „Isis şi Osiris" din actul doi a găsit o tălmăcire conformă posibilităţilor lui Hvorov. Cu adîncă înţelegere şi pătrundere în conţinutul expresiv, a fost redată aria nr. 15 (In diesen heilligen Hallen) care a constituit totodată un punct culminant al concertului.

Vasile Micu a întruchipat un Papageno vesel, şiret, optimist, spiritual. Cîntecele lui simple, în tonul celor populare, au fost redate ca atare. Tocmai în aceasta constituie meritul lui. Cu vocea suplă, plină, cu un timbru plăcut a cucerit auditorul. Reliefarea umorului, cîteodată ieftin, al libretului reclamată la o prezentare pe scenă, ni s-a părut în acest cadru puţin deplasată.

Personajele celor trei doamne întruchipate de Elisabeta Neculce-Cartiş, Viorica Verbiţchi şi Ruxandra Argeşiu au corespuns întru totul. Omogene, dotate cu voci calitative (în special, Elisabeta Neculce-Cartiş şi Ruxandra Argeşiu), ele au dat dovadă în afară de muzicalitate de spirit de ansamblu. Dar şi aci s-a putut observa o amplasare nu tocmai fericită. În partea a doua (după pauză) microfonul a stat în faţa unei cîntăreţe, terţetul pierzînd în felul acesta din omogenitate. Aceeaşi lipsă s-a simţit la cei trei copii, întruchipaţi de Micaela Fumu, Mîndruţa Radu şi Greta Otahal. Tendinţa de a evidenţia vocea superioară, deja prin scriitură favorizată, strică spiritul ansamblului, care se cere păstrat şi în acest personaj colectiv.

În alte roluri au apărut Mircea Ştefănescu, Bogdan Pancu şi Niculina Cîrstea, Constantin Cristescu (comentator).

Orchestra a cîntat curat, dinamic, cu însufleţire. Dirijorul, adîncind partitura, a stăpînit întregul aparat vocal şi orchestral. În felul acesta spiritul mozartian a fost pe deplin respectat.

A. PORFETYE

BIBLIOTECA CENTRALA SIBIU

Cuprinsul

PROFILURI DE COMPOZITORI

Pascal Bentoiu
Mihail Jora 1

Gheorghe Ciobanu
Ion Dumitrescu 13

Paul Popescu
Cîteva opinii de interpret despre muzica lui Ion Dumitrescu 22

NOI CREAŢII

Nicolae Parocescu
Opera „Motanul încălţat" de Cornel Trăilescu . . 23

DISCUŢII

Wilhelm Berger
Armonia — posibilităţi şi limite 27

CENTENAR

Romeo Ghircoiaşiu
Richard Strauss 35

Grigore Constantinescu
Concert comemorativ „Richard Strauss" . . . 38

DE PESTE HOTARE

Petre Codreanu
Primăvara la Praga 39

ANUL XX

Edgar Elian
Imagini ale vieţii muzicale în Romînia socialistă Baia Mare 41

★

Viorel Cosma
O reprezentantă a şcolii noastre pianistice din trecut 43

CONCERTE — SPECTACOLE

J.-V. Pandelescu
Orchestra Radioteleviziunii ungare 45

George Manoliu
Christian Ferras 45

Alexandru Leahu
Shura Cherkaski 46

Gheorghe Firca
Opera „Isteaţa" de Carl Orff în premieră la Timişoara 47

A. Porfetye
„Flautul fermecat" pe scena Sălii Palatului R.P.R. (coperta III) . . . . . .

Citiţi revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
şi a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă

APARE LUNAR

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă de la sate.

Abonaţii actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînnoirea abonamentului pe 1965.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe şase luni şi 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica", preţul unui exemplar fiind de lei 5.

Telefon: 15.21.19 şi 14.77.10.
Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion 16 Februarie.

2.4164

Lei 5

cd. 8019 | 964 I. P. Tiparul

MUZICA

ANUL XIV Nr. 8 august, 1964

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ION DUMITRESCU

Pe treptele înalte ale culturii noastre muzicale

In cadrul culturii muzicale din Romînia socialistă, dezvoltată în condiţiile create de puterea populară, compoziţia şi interpretarea muzicală s-au ridicat pe o treaptă înaltă iar prestigiul muzicii romîneşti a crescut considerabil, atît în faţa oamenilor din ţara noastră, cît şi peste hotare.

Muzicienii noştri din trecut au avut de luptat din greu împotriva nepăsării oficialităţii şi a unei părţi din public, împotriva snobilor şi a celor neorientaţi faţă de ideea dezvoltării unei arte naţionale.

In veacul trecut şi în primele decenii ale veacului al XX-lea, muzicienii noştri prin eforturi încordate şi cu sacrificii au pus bazele culturii şi vieţii muzicale autohtone. Ei au realizat şi au dezvoltat pînă la un anumit punct legătura muzicii noastre cu tradiţiile artei populare şi ale artei universale, cu poporul nostru şi cultura lui, cu viaţa şi aspiraţiile sale.

După Eliberare, o viaţă nouă a început să pulseze puternic pe întreg cuprinsul ţării. Marile mase de oameni ai muncii, călăuziţi de Partidul Muncitoresc Romîn, au păşit cu însufleţire la realizarea sarcinii de construire a socialismului în ţara noastră, sarcină care, în momentul de faţă, se desăvîrşeşte. La baza înfloririi tuturor domeniilor vieţii noastre economice, sociale şi culturale se află politica înţeleaptă a partidului nostru, a Comitetului său Central în frunte cu tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej.

In acest context cultura muzicală a ieşit dintr-un domeniu de manifestare restrîns, limitat la un cerc îngust de auditori, transformîndu-se într-o mişcare largă, de mase, într-o acţiune de educare, de ridicare a oamenilor, de atragere a acestora către frumuseţile artei muzicale. Această artă nouă muzicală este strîns legată de personalitatea artistului de tip nou format în acest timp, călăuzit de ideea nobilă de a lupta alături de poporul său pentru împlinirea idealurilor socialismului.

Această luptă s-a afirmat prin străduinţile susţinute de a lega dezvoltarea muzicii noastre actuale de tradiţiile muzicii populare şi culte romîneşti, de tradiţiile muzicii universale, de cuceririle muzicii contemporane, împotriva oricăror influenţe dăunătoare ale concepţiilor retrograde despre artă, împotriva ruperii artistului şi artei sale de popor, de nevoile spirituale ale acestuia.

Succesele obţinute în cei 20 de ani de la Eliberare confirmă că eforturile depuse în domeniul muzicii de către slujitorii ei nu au fost zadarnice. Cultura muzicală în ţara noastră se află în starea înfloritoare pe care n-a cunoscut-o niciodată în istoria ei. Muzicienii noştri din toate generaţiile şi din toate domeniile de activitate contribuie la dezvoltarea culturii romîneşti, la formarea şi educarea omului nou, la îmbogăţirea patrimoniului artistic, la mersul înainte al omenirii.

★

Conferinţa pe ţară a compozitorilor şi muzicologilor, care a avut loc între 12—14 decembrie 1963, a confirmat drumul ascendent al creaţiei muzicale romîneşti, hotărîrea nestrămutată a compozitorilor de a milita într-un efort comun, prin creaţia şi activitatea lor, pentru măreaţa operă a construcţiei socialiste.

6052

„În anii puterii populare — se arată în salutul Comitetului Central al P.M.R., Consiliului de Stat și Consiliului de Miniștri, prezentat de tovarășul Emil Bodnăraș la Conferința pe țară a compozitorilor și muzicologilor din R.P.R. — creația muzicală a cunoscut în țara noastră un puternic avînt, realizîndu-se noi și valoroase lucrări simfonice și de cameră, opere, cîntece de masă, lucrări din celelalte genuri ale creației muzicale, care au îmbogățit patrimoniul culturii noastre naționale și au devenit tot mai mult cunoscute și prețuite peste hotarele țării.

Revoluția culturală din țara noastră a făcut larg accesibile comorile artei și culturii, dezvoltînd continuu cerințele spirituale ale maselor. De la creatorii de muzică, oamenii muncii așteaptă astăzi lucrări de înaltă valoare artistică în care să regăsească imaginea vremurilor pe care le trăim, lupta victoriasă a noului împotriva vechiului, bucuria de viață, patriotismul lor înflăcărat, întregul univers spiritual al constructorilor socialismului — sursă inepuizabilă de inspirație pentru orice artist.

Omul de artă al zilelor noastre își pune toată puterea de muncă și talentul în slujba cauzei socialismului, a ideilor păcii și a prieteniei între popoare. El contribuie cu arta sa, împreună cu întregul popor, la înflorirea patriei, la făurirea viitorului ei luminos. Prin aceasta, el dobîndește neîngrădit înalta prețuire, stima și dragostea caldă a oamenilor muncii".

★

În anii de după Eliberare și mai ales odată cu înființarea Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.P.R., în 1949, în locul vechii Societăți a compozitorilor romîni, creația muzicală, îndrumată pe făgașul realismului socialist, a luat un avînt deosebit, împreună cu întreaga viață muzicală.

În cadrul Uniunii compozitorilor, muzicieni din toate generațiile militează laolaltă pentru o creație nouă, legată de transformările revoluționare din Romînia, de viața oamenilor muncii care construiesc socialismul, de problemele contemporaneității. În secțiile ei de creație, Uniunea compozitorilor organizează dezbateri asupra problemelor pe care le prezintă creația noastră muzicală în condițiile dezvoltării societății și culturii noastre actuale.

Creșterea armonioasă a tuturor genurilor muzicale de la cele mai simple pînă la cele mai complexe, afirmarea a cît mai multor individualități creatoare, realizarea măiestriei artistice, oglindirea cît mai profundă și multilaterală a aspectelor realității contemporane, o strînsă legătură între compozitori și mase, lărgirea cercurilor de iubitori ai muzicii, dezvoltarea unei critici și muzicologii științifice, interpretarea la înalt nivel și o cît mai amplă difuzare a creației în țară și străinătate, constituie obiectivele importante ale activității Uniunii compozitorilor.

★

După 1944, dezvoltînd tradiția cîntecului patriotic din trecut, a cîntecului folcloric cu conținut social, a cîntecelor muncitorești revoluționare, compozitorii noștri au creat un număr mare de coruri și cîntece de masă cu o tematică cuprinzătoare. Acestea reflectă optimismul creator al oamenilor muncii, forța lor constructivă.

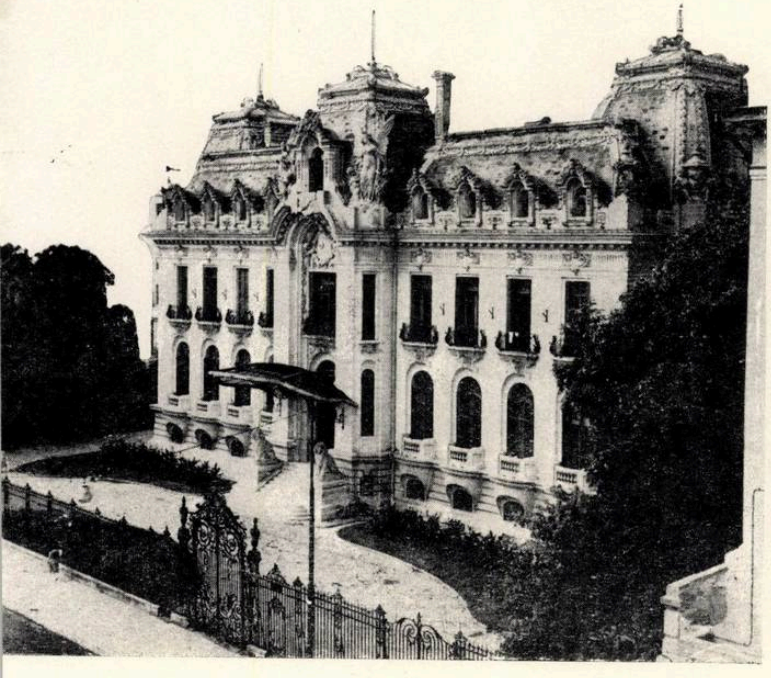
Înflorirea patriei în anii puterii populare a inspirat lucrări muzicale care dau glas sentimentelor de dragoste pentru patria noastră nouă, socialistă.

Partidului, conducătorul victoriilor obținute de poporul nostru, îi sînt închinate un număr impunător de lucrări, compuse cu însuflețire și preluate de formațiile corale profesioniste și de amatori.

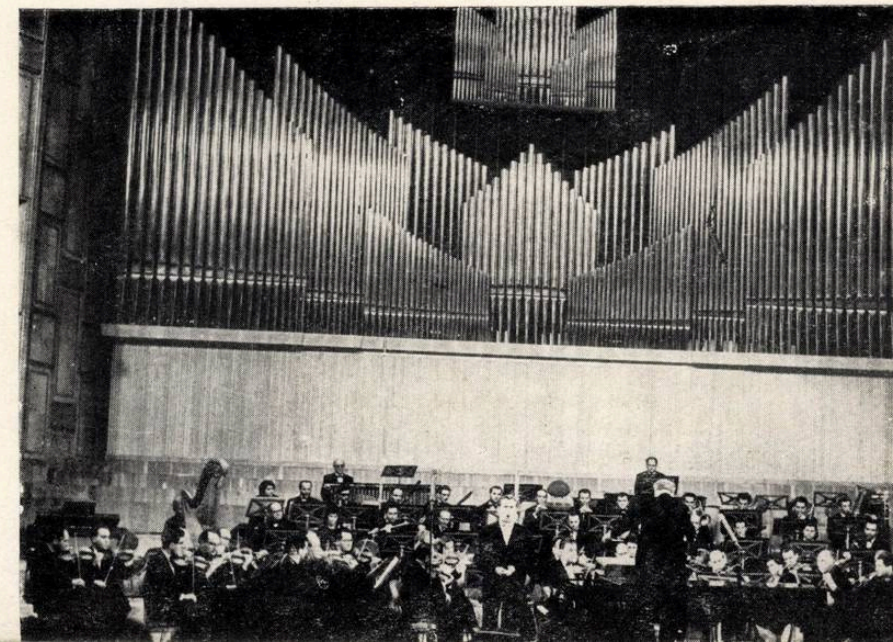
Avîntul constructiv al oamenilor muncii din țara țara noastră, aspectele noi ale orașelor ce înfloresc văzînd cu ochii, viața luminoasă a tineretului, au inspirat un mare număr de creații, de la cîntecul de masă și muzica ușoară, pînă la lucrările simfonice și vocal-simfonice.

În ansamblu, creația corală s-a dezvoltat ascendent. Compozitorii noștri au fost permanent preocupați de îndepărtarea unor maniere facile, rutiniere și a unor intonații șablonarde ce persistau în unele cîntece, izbu-

Sala Palatului R.P.R.



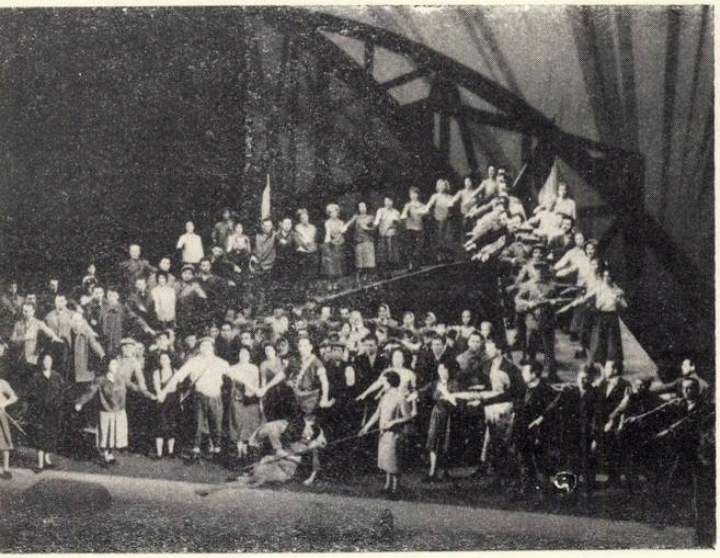
Sediul Uniunii compozitorilor din R.P.R.



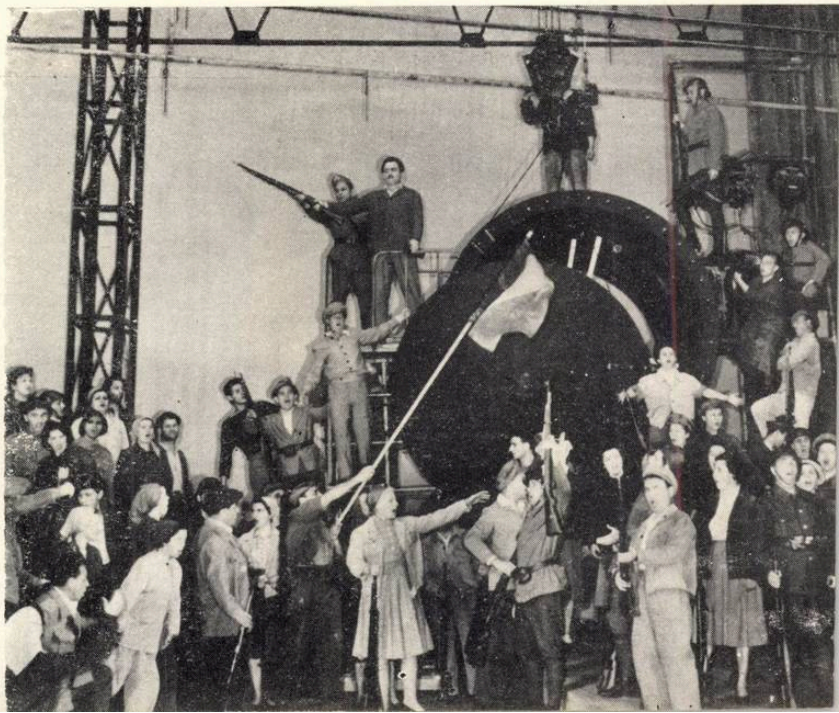
Studioul de concerte al Radioteleviziunii

Scenă din baletul „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac la T.O.B.

Scenă din baletul „La Piață" de Mihail Jora



Moment din opera „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri pe scena Teatrului muzical din Brașov



Opera „Fata cu garoafe" de Gheorghe Dumitrescu pe scena T.O.B. — imagine din actul III

tind să creeze cîntece pline de frumusețe și forță melodică, lucrări care au pătruns în mase.

Destinată vieții muzicale ostășești, precum și formațiilor de amatori, muzica de fanfară a fost îmbogățită cu marșuri, suite, rapsodii.

Preocuparea de bază a compozitorilor de muzică ușoară este exprimarea lirismului, a bucuriei de viață în formele variate ale cîntecului simplu, romanței, muzicii de dans, cîntecului satiric, muzicii pentru spectacole de estradă.

Cea mai mare parte a creației de muzică ușoară romînească se bucură în momentul de față de prețuirea publicului, atît în țară cît și în străinătate. In acest domeniu ne putem mîndri cu o tradiție valoroasă, preluată și dezvoltată de compozitori talentați.

Muzica ușoară este un gen iubit de mase, fiind legată de firea optimistă a poporului nostru, de umorul său sănătos și de dragostea lui de viață.

Concursurile naționale de muzică ușoară care au loc în fiecare vară la Mamaia contribuie la ridicarea permanentă a nivelului creației și interpretării în acest sector.

Muzica instrumentală de cameră, în trecut reprezentanta prin excelență a așa zisei muzici „pure", cunoaște în zilele noastre o dezvoltare remarcabilă. Contemporaneitatea se manifestă în acest gen sub aspectele ei generale de conținut, reflectînd optimismul, forța constructivă, elanul de viață și dramatismul care-și găsește rezolvarea luminoasă. Aceste trăsături sînt caracteristice celor mai multe și valoroase lucrări ale compozitorilor noștri.

Foarte apropiate prin tematica lor ca și prin dramaturgia muzicală, pornind de la ideea luptei și evocînd sacrificiile clasei muncitoare, culminînd cu izbînda ce deschide un drum larg viitorului, lucrările în genul vocal-simfonic și de operă se deosebesc între ele prin mijloacele personale de realizare artistică, prin diversitatea de stiluri, prin preponderența acordată elementelor epice, sau dramatice, potrivit temperamentului fiecărui compozitor.

Alături de un număr de opere și balete, inspirate din trecutul de luptă al poporului nostru, un fapt care trebuie relevat este apariția în această perioadă a primelor opere în care tema contemporană a luptei partidului își găsește întruchiparea artistică. Ele constituie un început îmbucurător care a stimulat interesul pentru tema contemporană în acest gen și altor compozitori.

In genul operetei, gen în care predominau altă dată subiecte convenționale, temele de actualitate sînt prezentate în cîteva lucrări inspirate, care se bucură de prețuirea maselor de spectatori, atît în țară cît și peste hotare.

In domeniul muzicii simfonice și concertistice în acest timp am obținut realizări remarcabile — lucrări care întrec ca număr și calitate ceea ce s-a scris în trecut. In aceste genuri răzbat cu deosebită vigoare avîntul, vitalitatea, energia și dragostea de viață care caracterizează pe omul nou, constructor al socialismului în patria noastră.

Muzica de film s-a dezvoltat odată cu înflorirea artei cinematografice în țara noastră în acești ani. Atît în filmul artistic și documentar, cît și în filmele de scurt metraj muzica a devenit un factor important în reliefarea conținutului nou, generat de actualitatea vieții noastre. Compozitorii noștri și-au adus contribuția alături de scenariști, regizori, interpreți și tehnicieni la înflorirea uneia din cele mai populare arte, pentru realizarea de filme față de care publicul din țara noastră și din străinătate a manifestat interes crescînd.

Contribuția muzicologilor noștri la orientarea ideologică și profesională a activității creatoare este ilustrată prin studiile apărute în ultimii ani în legătură cu probleme ca: raportul dintre tradiție și inovație, rolul muzicii în împlinirea idealului estetic socialist, despre programatism, despre contemporaneitate, despre melodie, armonie și polifonie, despre disonanță, privire critică asupra unor curente decadente și altele.

Critica muzicală capătă un rol din ce în ce mai important în viața noastră artistică. In ultimii ani se constată o creștere a competenței criticilor în abordarea aspectelor creației și interpretării, în domeniul sim-

fonic, de cameră, al muzicii ușoare și de mase, operetei, activității artistice de amatori.

Revista „Muzica" a Uniunii compozitorilor și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, contribuie la dezbaterea problemelor legate de dezvoltarea culturii noastre muzicale.

În domeniul cercetărilor de istorie a muzicii, în ultimii ani se constată tendința pozitivă de trecere de la faza studiilor cu caracter documentar la faza generalizării, a sintezelor.

Progresele realizate de muzicologii noștri în ce privește capacitatea de generalizare a fenomenelor cercetate, fundamentarea științifică și creșterea spiritului critic, au determinat intensificarea interesului în rîndul publicului față de literatura muzicologică originală.

În domeniul cercetărilor de folclor s-au remarcat valoroase studii și monografii.

În procesul de promovare a creației noastre muzicale și de educație muzicală a publicului, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor are un rol important. Activitatea Editurii s-a dezvoltat pe o linie ascendentă. Astăzi se tipăresc lucrări simfonice ale compozitorilor noștri, lucrări de muzică de cameră, de operă, de operetă, cîntece de masă, piese corale, piese de muzică ușoară, culegeri de cîntece populare, monografii, studii, metode, tratate, broșuri de popularizare. Editura Muzicală tipărește de asemenea materiale necesare învățămîntului muzical. Tipăriturile Editurii Muzicale pun la dispoziția formațiilor, soliștilor, publicului iubitor de muzică, elevilor și studenților materialul necesar activității lor și propagandei muzicii noastre.

Institutul de Etnografie și Folclor al Academiei R.P.R. dezvoltă în condițiile noi create opera începută cu aproape 4 decenii în urmă de Constantin Brăiloiu, George Breazul și Ilarion Cocișiu. El are ca obiectiv culegerea și studiul producției folclorice în general: muzică, literatură, dans. În momentul de față Institutul posedă cca 80.000 de culegeri din toate regiunile țării. Pe lîngă lucrări de amploare pe care le elaborează, Institutul editează „Revista de folclor" care orientează științific activitatea cercetătorilor în acest domeniu.

Prin vizitele muzicienilor de peste hotare în țara noastră, prin manifestările ansamblurilor de cîntece și dansuri populare, ca și prin activitatea Institutului de Etnografie și Folclor, tezaurul folcloric al poporului nostru devine tot mai cunoscut și mai prețuit. La invitația Institutului de Etnografie și Folclor și a Comisiei naționale a Republicii Populare Romîne pentru UNESCO, Consiliul internațional de muzică populară (International Folk Musik Council — I.F.M.C.) și-a ținut cea de a XII-a conferință la Sinaia (august 1959). De asemenea în 1962 a avut loc la București Festivalul de Folclor al țărilor din regiunea Balcanilor și a Mării Adriatice.

În anii puterii populare au fost create condiții optime interpretării și difuzării creației muzicale romînești și din repertoriul universal. Viața muzicală s-a dezvoltat în forme multilaterale pe întreg cuprinsul țării. În orașe în care odinioară cultura muzicală era inexistentă, în acești ani au răsunat glasurile coriștilor amatori și profesioniști, acordurile orchestrelor simfonice, au văzut lumina scenei spectacole muzicale ale ansamblurilor operetelor, teatrelor de estradă, operelor, baletelor.

★

Înflorirea treptată a vieții muzicale și a creației de-a lungul istoriei culturii muzicale romînești, a fost condiționată și de dezvoltarea învățămîntului. Datorită spiritului de inițiativă și eforturilor unor muzicieni de valoare, învățămîntul muzical a contribuit la formarea elementelor în toate domeniile muzicale. Din cauza lipsei de sprijin, vechiul învățămînt muzical romînesc avea un caracter restrîns, cuprinzînd cîteva școli de specialitate. Orînduirea democrat-populară a organizat și a extins cîmpul de activitate al învățămîntului muzical, punînd în fața sa obiective noi.

Pentru activitate meritorie, pedagogii muzicali primesc premii de stat, titluri onorifice (profesor emerit). Elevilor și studenților li se oferă burse. Învățămîntul muzical de toate gradele este gratuit. Conservatoarele au fost dotate cu studiouri acustice speciale, materiale didactice etc.

Orchestra simfonică și studioul de operă al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București asigură practica artistică a studenților și susține concerte și spectacole publice.

În școlile de cultură generală, educația muzicală cuprinde toate clasele ciclului elementar și mediu. Depășind vechiul înțeles al muzicii ca „dexteritate", școala urmărește prin muzică dezvoltarea gustului estetic al elevului. Cercurile artistice organizate pe lîngă unele școli oferă elevilor posibilitatea dezvoltării aptitudinilor muzicale.

Învățămîntul muzical de specialitate cuprinde circa 50 de școli elementare — răspîndite în întreaga țară — școli medii, conservatoare la București, Cluj și Iași.

În învățămîntul muzical de specialitate există o deosebită preocupare pentru desfășurarea practică a procesului de învățămînt. Tinerii muzicieni au posibilitatea de a stabili, încă de pe băncile școlii, un contact direct cu iubitorii de muzică, precum și cu viața și realizările oamenilor muncii, ceea ce le ajută să cunoască publicul pentru care crează și interpretează.

Un alt aspect al culturii muzicale în Republica Populară Romînă este educația muzicală de masă. La baza desfășurării acestui proces, necunoscut în trecut, se află variatele forme prin care statul asigură manifestarea talentului muzical al poporului: atragerea către muzică a celor ce muncesc în fabrici, în uzine, la sate, participarea lor la concerte și spectacole muzicale. La aceasta mai sînt de adăugat alte acțiuni importante și anume: activitatea muzicală de amatori ce se desfășoară pe întreg cuprinsul țării, educația muzicală în cadrul Universităților populare, precum și promovarea talentelor din popor de către casele de creație populară și școlile populare de artă.

★

Amploarea extraordinară pe care a căpătat-o mișcarea artistică de amatori în anii puterii populare, este ilustrată prin numărul mare al participanților la concursurile pe țară ale căminelor culturale, corurilor, echipelor de dans, formațiilor instrumentale, brigăzilor artistice de agitație, soliștilor, cîntăreți, instrumentiști și dansatori. În cadrul activității muzicale de amatori s-au afirmat ansambluri instrumentale populare. Soliștii ca și ansamblurile valorifică folclorul regional, astfel încît concursurile republicane relevă bogăția și varietatea folclorului nostru.

Rolul Casei Centrale și al caselor regionale ale creației populare, care promovează lucrările compozitorilor amatori, este deosebit de important. Tot în acest sens subliniem aportul școlilor populare de artă, în ale căror secții muzicale studiază oameni ai muncii care, în orele libere, vin să-și însușească studiul instrumental, canto, teoria muzicii, dirijatul de cor ș.a. La fel cu școlile muzicale de specialitate, școlile populare de artă pun în lumină frumoasele rezultate obținute de oamenii muncii pe tărîmul muzicii.

★

În viața muzicală a țării, Radiodifuziunea și Televiziunea aduc o contribuție de prim ordin. Numărul de ore acordate emisiunilor muzicale este astăzi incomparabil mai mare față de trecut, iar obiectivele cultural-educative sînt de cea mai mare importanță: promovarea pe plan național și internațional a creației noi a compozitorilor romîni, afirmarea interpreților profesioniști și amatori și, însfîrșit, realizarea unei complexe acțiuni de educație muzicală prin emisiuni speciale.

Discul muzical popularizează creația universală și românească în diferite genuri, de la lucrări simfonice, vocal-simfonice, de cameră, pînă la muzica ușoară, populară, corală, cîntece pentru copii. Intreprinderea Electrecord realizează schimburi cu tot mai numeroase case de discuri, iar înregistrările interpreților romîni sînt din ce în ce mai cunoscute peste hotare.

★

O altă înfăptuire a regimului de democrație populară o constituie industria de instrumente muzicale. Intreprinderea „Doina" oferă magazinelor instrumente de coarde și suflat, de alamă și lemn, piane de concert

și pianine, acordeoane, cobze, țambale, instrumente pentru fanfară, viori de toate mărimile. In afara acestei întreprinderi, instrumente muzicale produc fabricile din Reghin, Timișoara și Craiova.

Viața și activitatea unor muzicieni de seamă din trecut devin tot mai cunoscute publicului prin muzee și case memoriale: Muzeul „George Enescu" — inaugurat la 2 septembrie 1958 — casele-muzeu din Dorohoi și din comuna George Enescu (fost Liveni), Casa memorială „Constantin C. Nottara" din București, muzeul „Ciprian Porumbescu" din Suceava ș.a.

Alte forme de activitate ca de exemplu acea desfășurată în cadrul noului magazin „Muzica" din Capitală contribuie la opera de răspîndire a valorilor culturii muzicale în rîndul publicului.

★

Avîntul culturii muzicale în cei 20 de ani de la Eliberare se manifestă și în domeniul interpretării. In acest timp a crescut tradiția interpretării capodoperelor muzicii clasice universale și s-a format o puternică mișcare pentru interpretarea muzicii românești.

Creația simfonică este reprezentată în tot ce are mai valoros. Muzica universală, precum și creația românească sînt promovate mult mai mult decît în trecut și în condiții de interpretare superioare. Evenimente ca „Săptămîna muzicii românești" (1951—1957), „Decada culturii" (1959), concerte consacrate creației originale, medalioane de compozitori români, Festivalurile internaționale „George Enescu" (1958, 1961), au fost tot atîtea prilejuri deosebite de cunoaștere a izbînzilor creației românești, după cum concertele unor interpreți străini au constituit momente de seamă în cunoașterea creației de peste hotare.

Interesul pe care interpreții îl acordă creației românești reiese și din următoarele date: în stagiunea 1938—1939 au fost interpretate 6 lucrări românești, în stagiunea 1941—1942 Filarmonica din București a prezentat 15 lucrări românești, iar în momentul de față aproape fiecare concert al filarmonicilor din Capitală și din regiuni înscrie cel puțin o lucrare românească.

Teatrele de operă vădesc de asemenea o preocupare continuă pentru îmbogățirea repertoriului.

Arta interpretativă românească este reprezentată astăzi prin personalități eminente din generația vîrstnică și mijlocie, precum și prin tinere talente. Meritele pe tărîmul activității interpretative sînt răsplătite prin premii de stat, prin acordarea titlurilor de artist emerit și artist al poporului, ordine și medalii, acordarea de premii etc.

Ceea ce caracterizează arta interpretativă românească de astăzi este preocuparea de a sublinia conținutul expresiv al muzicii, de a evita efectele virtuozității goale, de a elimina convenționalismul. Unele trăsături particulare ale artei interpretative se datoresc specificului însuși al creației muzicale românești, bazat pe dezvoltarea resurselor cîntecului și dansului popular. In această privință, preluarea tradiției interpretative românești, adîncirea posibilităților artei interpretative contemporane sînt factorii principali care îmbogățesc concepția și stilul artiștilor noștri.

Pătrunși de sentimentul înaltei răspunderi față de patria nouă socialistă, muzicienii își sporesc eforturile pentru ridicarea muzicii românești în cadrul culturii noi, la nivelul realizărilor pe care le obține poporul nostru.

GEORGE GEORGESCU

Arta noastră în aceşti ani

Realizările din lumea artelor, a muzicii, în cei douăzeci de ani ai revoluţiei noastre culturale, sînt mari şi minunate.

Cu un sentiment înălţător, de legitimă mîndrie naţională, ne gîndim la uriaşele transformări intervenite în viaţa noastră artistică, socotind că unul dintre cele mai semnificative aspecte este acela al ridicării maselor largi de oameni ai muncii către înţelegerea muzicii simfonice. Mi-a revenit şi mie această nobilă misiune şi pot spune nu numai că m-am simţit onorat, dar că acţiunea de răspîndire a muzicii simfonice în unele centre industriale ale ţării, ca Reşiţa, Hunedoara, Braşov ş.a. mi-a ocazionat satisfacţii dintre cele mai mari, mai emoţionante.

În anii puterii populare, Filarmonica „George Enescu" care s-a dezvoltat la proporţiile unui adevărat combinat artistic, a împlinit obiective artistice şi culturale de seamă — unul dintre cele mai importante fiind acela de a fi popularizat creaţia românească, în plină eflorescenţă, datorită, la rîndul ei, puternicului sprijin ce i-a fost acordat.

În aceşti ani glorioşi am avut de asemenea cinstea de a fi prezentat şi peste hotare, în cele mai de seamă centre muzicale ale lumii, prin încrederea şi ajutorul de care ne-am bucurat din partea Partidului şi Guvernului, arta interpretativă şi muzica noastră. Nici cînd nu mi s-a oferit prilejul, în trecut să conduc o instituţie ca Filormonica peste graniţă în îndelungate turnee artistice — arătînd astfel şi străinătăţii, potenţele artistice ale înzestratului nostru popor. În acelaşi timp, tineretului nostru artistic i s-au creat cele mai bune condiţii pentru punerea în valoare, atît în ţară cît şi în străinătate, a însuşirilor de care dispune.

Avem astfel bucuria de a fi contribuit la afirmarea artei interpretative ca şi a creaţiei muzicale româneşti.

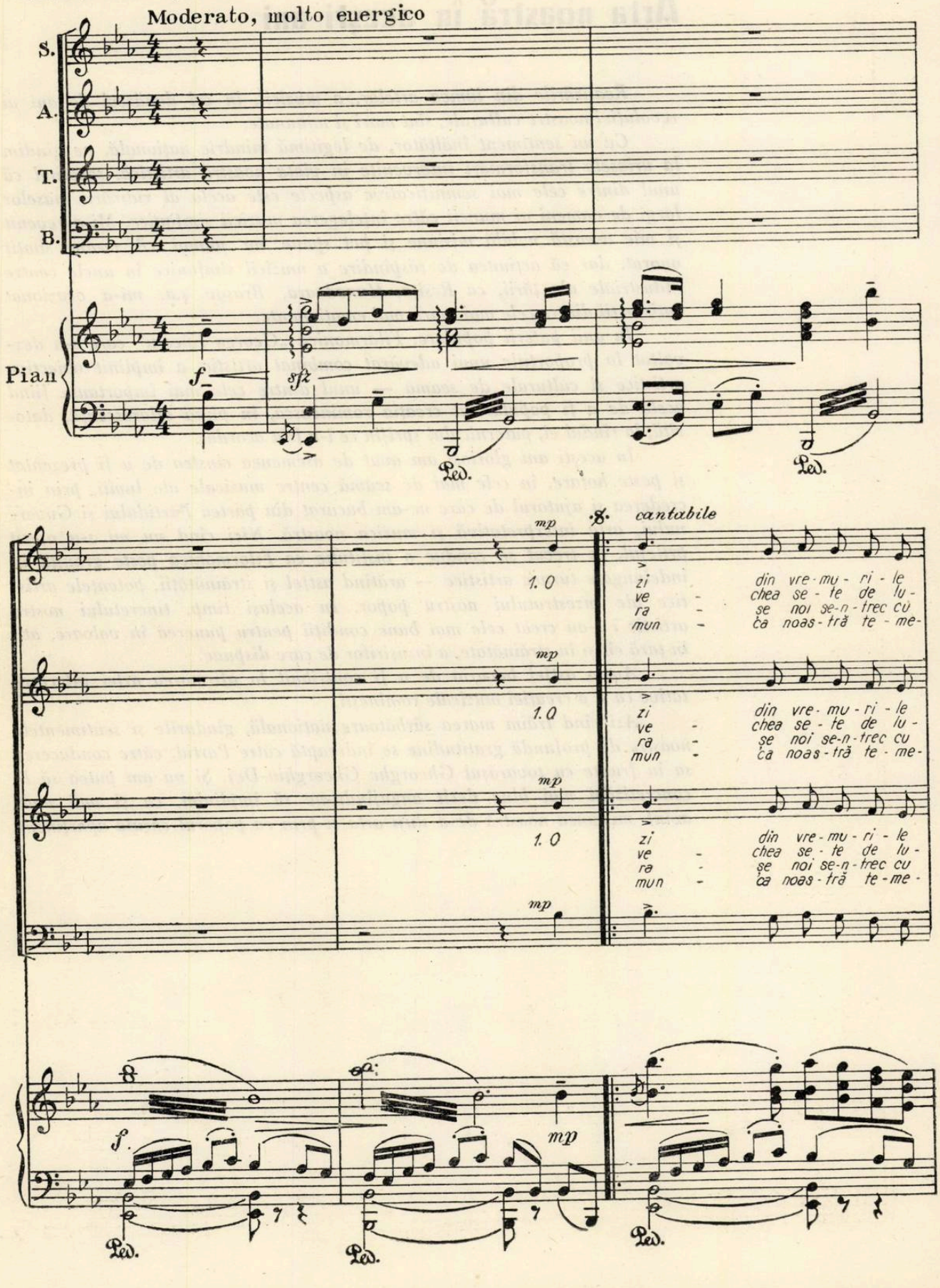
Azi cînd trăim marea sărbătoare naţională, gîndurile şi sentimentele noastre de profundă gratitudine se îndreaptă către Partid, către conducerea sa în frunte cu tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej. Şi nu am putea să le concretizăm mai bine decît angajîndu-ne să împlinim, cu şi mai mult avînt, misiunea noastră de a sluji arta şi prin ea poporul căruia aparţinem.

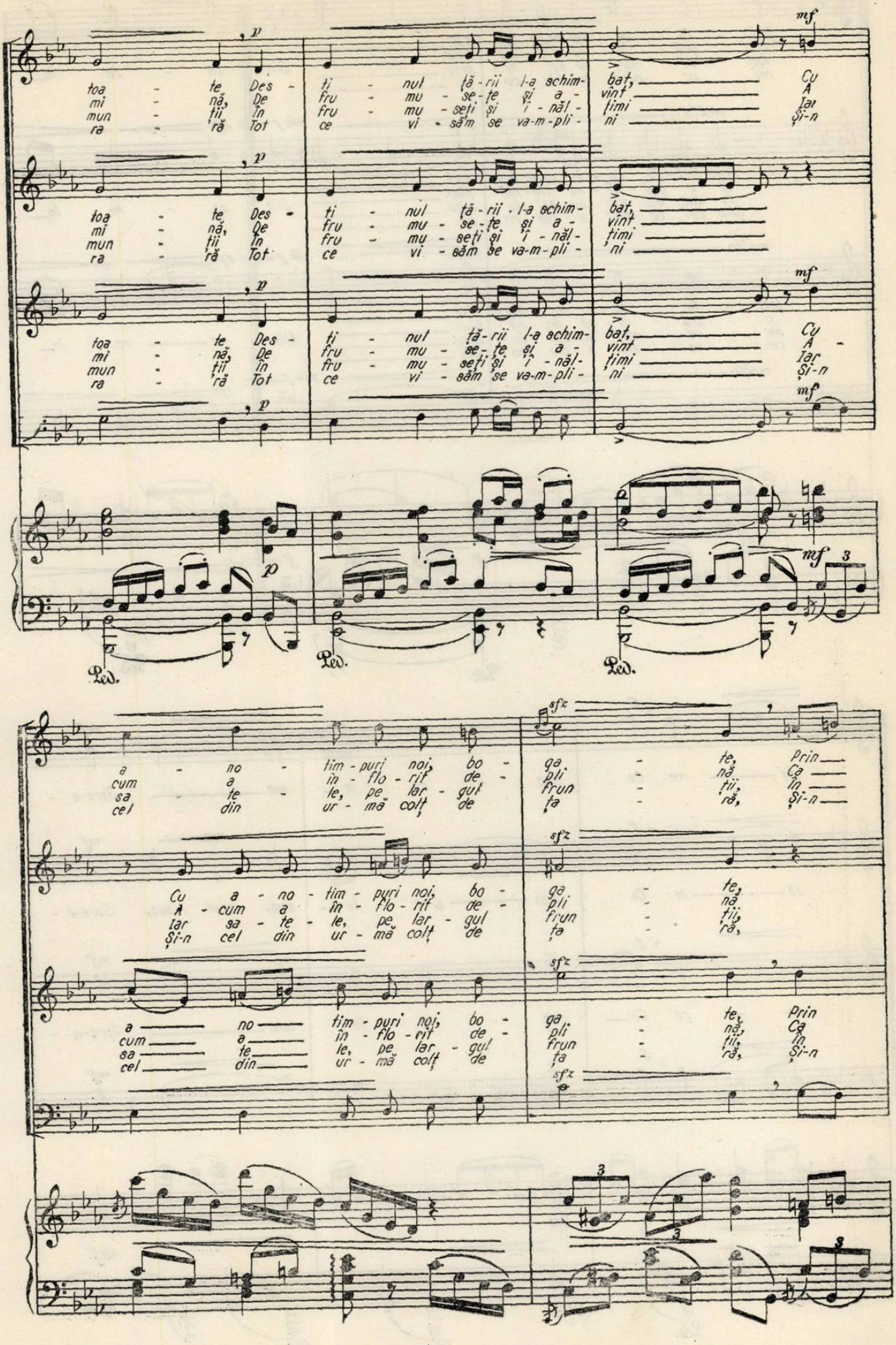
DIN ZARE ÎN ZARE

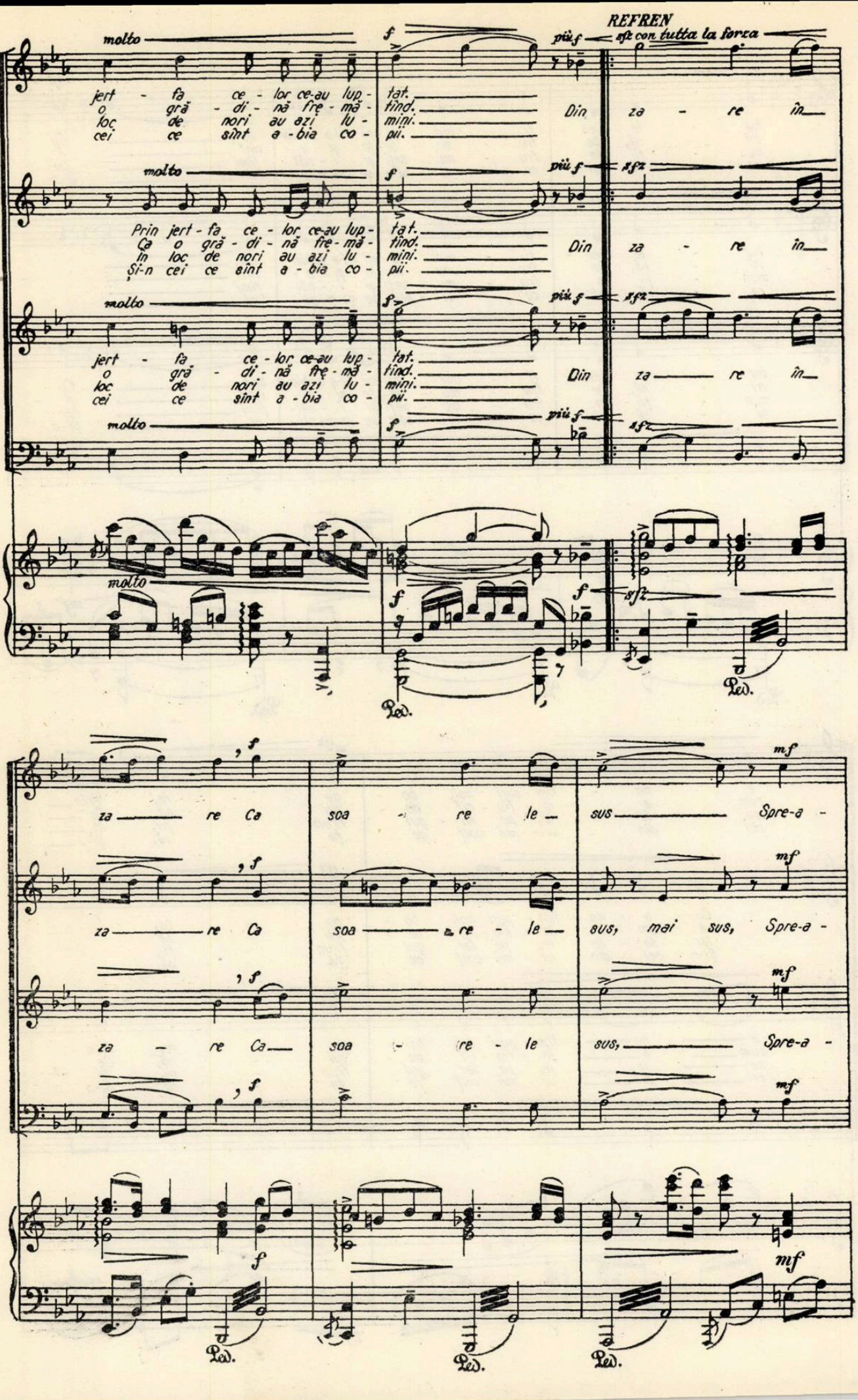
-CÎNTEC ÎN AUGUST-

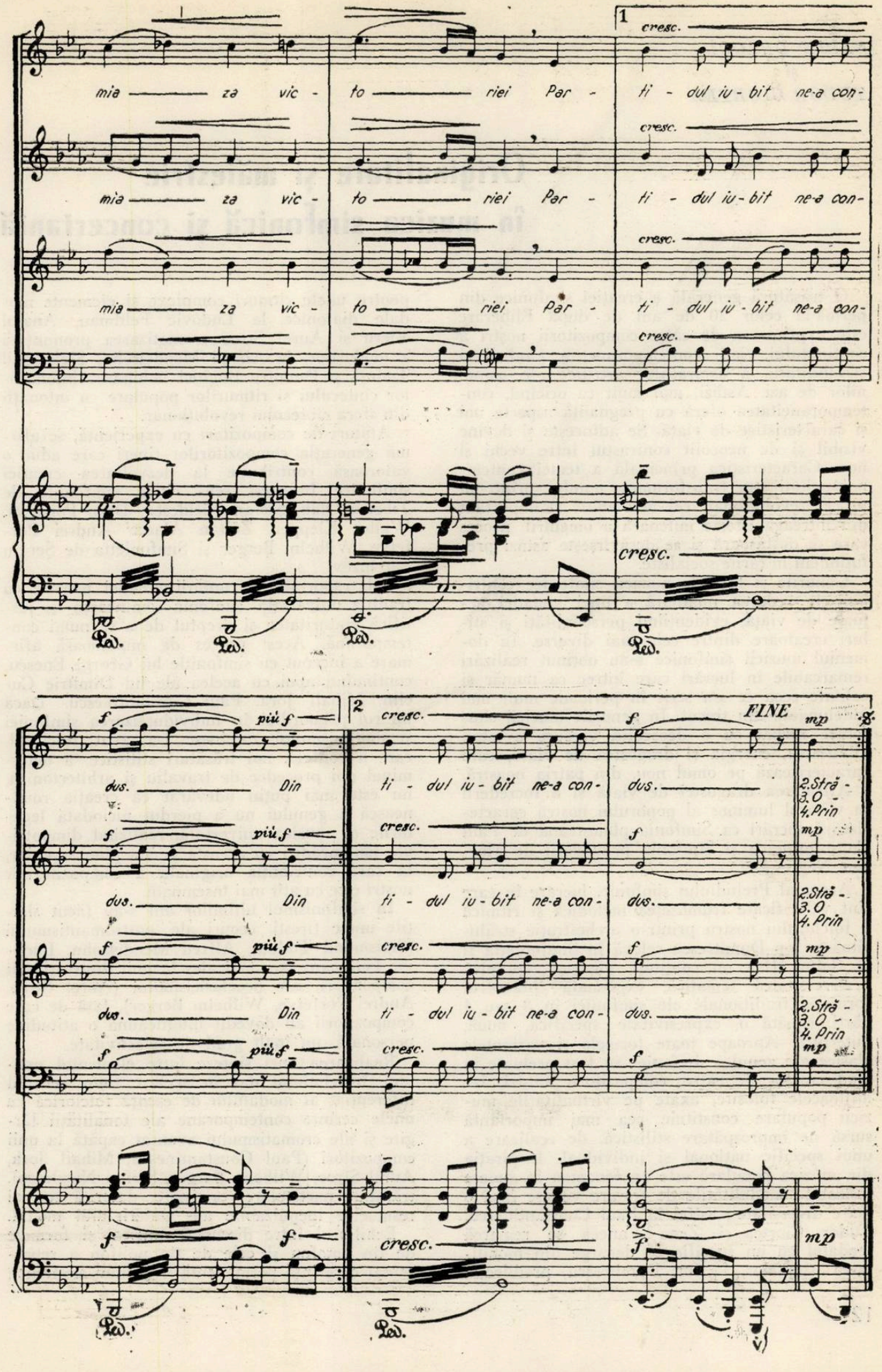
Versurile de Ion Brad

Muzica de Ioan D. Chirescu




toa - te Des - ti - nul ță - rii l-a schim- bat, Cu
mi - nă, De fru - mu - se - țe și a - vînt A
mun - ții în fru - mu - seți și i - năl - țimi Iar
ra - ră Tot ce vi - săm se va-m-pli - ni Și-n
p
mf
Ped.
a - no - tim - puri noi, bo - ga - te, Prin
cum a în - flo - rit de - pli - nă, Că
sa - te - le, pe lar - gul frun - tii, în
cel din ur - mă colț de ța - ră, Și-n
sfz


REFREN
molto
f
più f
sfz con tutta la forza
jert - fa ce - lor ce-au lup - tat.
o gră - di - nă frę - mă - tînd.
loc de nori au azi lu - mini.
cei ce sînt a - bia co - pii.
Din za - re în
Prin jert - fa ce - lor ce-au lup -
Ca o gră - di - nă frę - mă -
în loc de nori au azi lu -
Și-n cei ce sînt a - bia co -
za re Ca soa re le sus Spre-a -
za re Ca soa re - le sus, mai sus, Spre-a -
za - re Ca soa - re - le sus, Spre-a -
Ped.



1

cresc.

mia — za vic - to — riei Par - ti - dul iu - bit ne-a con-

cresc.

mia — za vic - to — riei Par - ti - dul iu - bit ne-a con-

cresc.

mia — za vic - to — riei Par - ti - dul iu - bit ne-a con-

cresc.

cresc.

Ped. Ped. Ped. Ped.

f più f

dus. Din

2 cresc.

ti - dul iu - bit ne-a con-

f FINE mp

dus. 2.Strä - 3.O - 4.Prin

f più f

dus. Din

cresc.

ti - dul iu - bit ne-a con-

f mp

dus. 2.Strä - 3.O 4.Prin

f più f

dus. Din

cresc.

ti - dul iu - bit ne-a con-

f mp

dus. 2.Strä - 3.O - 4.Prin

f più f

cresc.

f mp

f f

cresc.

f mp

Ped. Ped.

SABIN DRAGOI
și
TUDOR CIORTEA

Originalitate și măiestrie în muzica simfonică și concertantă

O trăsătură generală a creației simfonice din perioada celor 20 de ani de după Eliberare este exprimarea de către compozitorii noștri a conținutului vieții contemporane, a gîndirii și sensibilității, a aspirațiilor artistice ale oamenilor de azi. Astăzi, mai mult ca oricînd, contemporaneitatea oferă cu pregnanță aspecte noi și caracteristice de viață. Se adînceşte și devine vizibil și de neocolit contrastul între vechi și nou. Caracteristica principală a temei contemporaneității este transformarea omului, printr-un proces revoluționar, cel mai adînc și important din întreaga istorie milenară a omenirii, proces care se desfășoară și se desăvîrşeşte astăzi pretutindeni în țările socialiste.

Genurile și formele muzicii simfonice contribuie la redarea nuanțată a unei tematici actuale de viață, evidențiind personalități și stiluri creatoare dintre cele mai diverse. În domeniul muzicii simfonice s-au obținut realizări remarcabile în lucrări care întrec ca număr și calitate ceea ce s-a scris în perioade mult mai îndelungate din trecut. În genurile muzicii simfonice răzbat cu o deosebită vigoare avîntul, vitalitatea, energia și dragostea de viață, care caracterizează pe omul nou, din patria noastră.

Afirmarea dragostei de viață și a încrederii în viitorul luminos al poporului nostru caracterizează lucrări ca Simfonia ploieșteană de Paul Constantinescu și Simfonia primăverii de Marțian Negrea.

Autor al Preludiului simfonic, lucrare în care sînt valorificate frumusețea melodică și ritmică a folclorului nostru printr-o orchestrație strălucitoare, Ion Dumitrescu relevă în Simfoniettă și în Suita III-a un conținut viguros, optimist.

Diversitatea tematică, exprimată înlăuntrul formelor tradiționale ale simfoniei în 3 sau 4 părți, capătă o expresivitate specifică, nouă, puternică. Aproape toate formele și variantele clasice ale genului simfoniei au fost preluate în mod creator de către compozitorii noștri, iar mijloacele folosite, axate pe virtualitățile muzicii populare constituie cea mai importantă sursă de împrospătare stilistică, de realizare a unui specific național și individual. Inspirația din muzica populară este un fenomen în genere sesizabil ; modalitățile de tratare vădesc însă o mare diversitate ; astfel la Paul Constantinescu, Tudor Ciortea și Zeno Vancea se remarcă modalul cu un specific ce decurge din mobilitatea treptelor, la Ion Dumitrescu predilecția pentru unele ritmuri complexe și elemente modale diatonice, la Ludovic Feldman, Anatol Vieru și Aurel Stroe cromatizarea pronunțată a modurilor, la Alfred Mendelsohn, Sigismund Toduță și Dumitru Bughici îmbinarea intonațiilor cîntecului și ritmurilor populare cu intonații din sfera cîntecului revoluționar.

Alături de compozitori cu experiență, se afirmă generația compozitorilor tineri care aduc o valoroasă contribuție la dezvoltarea creației simfonice. În acest sens citäm simfoniile de Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Doru Popovici, Walter Klepper, Zoltan Aladar Andrei Porfetye, Wilhelm Berger și Simfonietta de Sergiu Sarchizov.

Sub raportul confruntării creației noastre cu tradiția universală, simfonia românească își justifică maturitatea și dreptul de a se numi contemporană. Acest proces de impetuoasă afirmare a început cu simfoniile lui George Enescu, continuînd apoi cu acelea ale lui Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Paul Constantinescu. Dacă un rol primordial în individualizarea simfoniei și simfonismului românesc l-a avut folclorul, care a conferit noi trăsături stilistice, a determinat noi procedee de travaliu și arhitectonică, nu este mai puțin adevărat că creația românească a genului nu a pierdut niciodată legăturile cu muzica universală, realizînd dimpotrivă, noi înrudiri cu aceasta pe un plan superior, la care contribuția originală a compozitorilor noștri este cu atît mai însemnată.

În simfonismul ultimilor ani s-au făcut simțite unele firești ecouri ale postromantismului (Sigismund Toduța, Alfred Mendelsohn, Ludovic Feldman) sau, mai ales la unii dintre tinerii compozitori, ale neoclasicismului (Aurel Stroe, Andrei Porfetye, Wilhelm Berger), față de care compozitorii au dovedit întotdeauna o atitudine personală, un înalt grad de selectivitate.

Realizarea unei sinteze între elementul unanim întrebuințat dar în același timp sensibil diferențiat al modalului de esență folclorică cu unele cerințe contemporane ale tonalității lărgite și ale cromatismului avansat capătă la unii compozitori (Paul Constantinescu, Mihail Jora, Aurel Stroe, Wilhelm Berger, Ștefan Niculescu), trăsături particulare, originale, datorită tocmai resurselor inepuizabile ale materialului modal.

Echilibrul între discursul muzical și formele de tip omofon și cele de tip polifon a reprezentat o cerință permanentă a genului simfonic ;

ponderea celor contrapunctice a crescut considerabil însă în ultimele decenii, ca o necesară reacție față de epuizarea formelor omofone în unele tendințe postromantice.

Genul apărut în urma acestui complex proces evolutiv a fost Concertul pentru orchestră, care îmbină ciclul clasic al simfoniei cu principiul și formele concertante din Concerto-ul grosso al preclasicismului.

Abordînd forma concertului pentru orchestră (sau pentru orchestră de coarde) compozitorii Paul Constantinescu, Sigismund Toduță, Tudor Ciortea, Zeno Vancea, Ludovic Feldman, Ovidiu Varga, Anatol Vieru, Doru Popovici, Aurel Stroe, Mircea Istrate, Adalbert Winkler au dat lucrări de certă valoare în ansamblul creației noastre simfonice.

Gen de o mare popularitate, Concertul instrumental are în muzica noastră o istorie recentă. În trecut, el a apărut sporadic în preocupările compozitorilor noștri. Însuși George Enescu, care a vădit în lucrările sale instrumentale și pentru ansambluri tendința de valorificare la un înalt nivel a spiritului concertant, ca și întrepătrunderea stilului de cameră cu stilul concertant, dedică genului propriu zis o singură lucrare : Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră.

În evoluția muzicii românești, preocupări de creere a concertului pentru pian și orchestră original se fac simțite încă de la începutul secolului. Amintim în acest sens pe Iacob Mureșianu, apoi pe Stan Golestan, Marcel Mihalovici, Dinu Lipatti și Sabin Drăgoi. Marele pianist Dinu Lipatti obține prin neoclasicul său Concertino un succes durabil. În Concertul pentru vioară și orchestră, gen în care Eduard Caudella a deschis la noi șirul lucrărilor, se fac simțite influențele muzicii franceze, ca de pildă în poemul pentru vioară și orchestră „Vrăjile Armidei" de Ion Nonna Otescu. Sinteze stilistice între muzica franceză și muzica națională se remarcă și la Constantin Nottara.

Concertul instrumental ajunge la o categorică afirmare în anii de după Eliberare — ca reflex nu numai al maturizării creației noastre în ansamblul ei, ci și a dezvoltării vieții de concert, a creșterii de numeroși interpreți valoroși, a ridicării nivelului publicului auditor pe întreg cuprinsul țării.

Reflectarea unui conținut bogat de viață se remarcă și în lucrările genului concertant. Lucrările scrise în ultimii ani sînt străbătute în general de dinamism, de un lirism elevat, de accente mobilizatoare.

O trăsătură a noii creații românești din domeniul concertului instrumental o constituie „acoperirea" necesităților de valorificare a cît mai multor instrumente solistice. De aici, nu numai apariția de concerte pentru instrumente neutilizate în trecut, ci și combinarea acestora în interesante grupuri solistice. Formele, de asemenea, cuprind o arie largă de la concertul de tip clasic, la poemul cu solo obligat și Simfonia concertantă.

După un prim și remarcabil succes al Concertului pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu, succes confirmat de un nedezmințit interes al publicului românesc și de peste hotare — creația concertantă pentru acest instrument s-a îmbogățit considerabil prin lucrări de: Pascal Bentoiu, (autor a două concerte, dintre care cel de-al doilea se remarcă printr-o notă personală lirică), Nicolae Brînzeu, Nicolae Buicliu, Wilhelm Demian, Valentin Gheorghiu, Liviu Glodeanu.

Concertul pentru vioară a stat în atenția compozitorilor Paul Constantinescu, Mircea Basarab, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, Eugen Cuteanu, Wilhelm Demian, Ludovic Feldman, Alfred Mendelsohn, Matei Socor. O mențiune specială se cuvine Concertului pentru vioară și orchestră de Pascal Bentoiu, lucrare de o adîncă inspirație și maturitate artistică, vădind o superioară stăpînire a mijloacelor componistice.

Violei, Wilhelm Berger i-a dedicat un unic concert. În literatura de concert a violoncelului, pentru care au scris lucrări remarcabile Paul Constantinescu — Balada haiducească — și deasemeni Alfred Mendelsohn, Dumitru Bughici, Florin Eftimescu, Ludovic Feldman, Mircea Hoinic, muzica românească a înscris o recentă realizare : Concertul pentru violoncel și orchestră de Anatol Vieru (lucrare distinsă cu Premiul Regina Maria José la Geneva, 1963).

Ludovic Feldman, Tudor Jarda, Anatol Vieru și Adalbert Winkler au creat lucrări concertante valoroase pentru flaut și orchestră, în timp ce oboiul este prezent cu cîte un concert din creația compozitorilor Mircea Basarab și Theodor Grigoriu. Scris pentru dublă orchestră și oboi solo, Concertul de Theodor Grigoriu ridică probleme noi cu privire la țesătura instrumentală, raportul solistului cu dubla orchestră, arhitectonica ciclului lucrării.

Pentru harpă sînt de amintit : Concertul de Paul Constantinescu, Concertino de Alfred Mendelsohn ; pentru orgă : Concertul de Alfred Mendelsohn ; pentru corn : Divertismentul pentru corn și coarde de același autor.

Un loc deosebit în creația noastră concertantă îl ocupă Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră de Paul Constantinescu. Încununare — cum s-a remarcat pe drept cuvînt — a creației regretatului compozitor, acest concert de o expresie răscolitoare, plină de tensiune, valorifică la un nivel de maximă concentrare valențele modale, acumulate de autor prin investigarea de decenii a melosului popular.

Apreciind din punct de vedere stilistic creația de concerte instrumentale din perioada celor 20 de ani, constatăm și aici prezența virtualităților muzicii populare românești, fie sub forma citatelor directe, fie prin crearea unor melodii originale concepute în spiritul acesteia.

Afinitățile cu muzica populară concretizate în lucrări de prestigiu și elaborate cu măiestrie constituie particularitatea principală și determinantă pentru profilul concertului românesc. Se

relevă astfel inflexiunile modale în structura melodiei, fapt care determină căutări interesante în ceea ce priveşte armonizarea materialului melodic. Anumite procedee izvorîte din practica tarafului lăutăresc (privind îndeosebi tehnica viorii, a cimpoiului sau a ţambalului) au fost preluate de unii creatori de concerte instrumentale ca : Paul Constantinescu, Pascal Bentoiu, Valentin Gheorghiu, Dumitru Capoianu şi mulţi alţii, determinînd o nouă şi originală scriitură instrumentală.

Concertul instrumental romînesc se axează în linii mari pe forma clasică a genului, reprezentînd un ciclu compus din mişcări distincte, larg desfăşurate (sonată, lied, rondo). Instrumentul solist se integrează „obligat" în acest discurs simfonic fără a pierde funcţia solistică principală, fără a renunţa la strălucire şi virtuozitate. Relaţia solist — orchestră este de cele mai multe ori echilibrată, orchestra susţinînd, comentînd şi dezvoltînd materialul tematic. Se remarcă şi aici tendinţe de reeditare a formelor polifonice, ca de pildă în prima parte a concertului pentru vioară şi orchestră de Pascal Bentoiu, sau spre formele variaţionale, ca de exemplu în Concertul pentru orgă de Alfred Mendelsohn.

Muzica cu program a înregistrat în aceşti ani succese reale în creaţia compozitorilor noştri. Principala sferă a programatismului este sfera ideilor contemporane, care sînt redate cu adîncime, printr-o mare varietate şi plasticitate a imaginilor. În acest sens, programatismul autentic nu poate fi confundat cu simpla muzică ilustrativă, cu înfăţişarea facilă şi de un gust îndoielnic a tematicii propuse. El este o noţiune cuprinzătoare ce priveşte atît factura unor genuri specifice cum sînt poemul simfonic, sau suita programatică — în care conţinutul literar precis, declarat, structurează nemijlocit discursul muzical — cît şi ambianţa expresivă a unei lucrări — în care atmosfera dominantă, titlul sau motto-ul acesteia justifică intenţiile autorului. Ambele aceste modalităţi de realizare a programatismului au stat în atenţia compozitorilor noştri, dovedindu-şi eficienţa în reliefarea unui conţinut convingător, variat ca sursă de inspiraţie, bogat în semnificaţii.

Înflorirea patriei în anii puterii populare a inspirat lucrări însufleţite, care dau glas sentimentelor de adînc patriotism şi dragoste pentru ţara noastră nouă, socialistă : Bucureşti 1959 de Pascal Bentoiu, Suita dobrogeană de Paul Jelescu, Petrecere populară de Sabin Drăgoi, Cîntarea Romîniei de Matei Socor, Poemul muncii înfrăţite de Wilhelm Berger, O zi de vară într-o gospodărie colectivă de Zeno Vancea, Sărbătoare într-o gospodărie agricolă colectivă de Nicolae Buicliu, Poemul patriei de Laurenţiu Profeta, Ţara de piatră de Carmen Petra, Rapsodie dobrogeană de Ludovic Feldman, Imagini hunedorene de Adalbert Winkler, Impresii din Reşiţa de Mihai Walter Klepper, Uvertura festivă de Zoltan Aladar.

Au fost create o seamă de lucrări care evocă pagini din trecutul glorios de luptă al clasei muncitoare, izbînzile poporului condus de partid şi perspectivele luminoase ale construcţiei socialiste : Simfonia VII-a, „Steaua roşie", „Prăbuşirea Doftanei" şi „Va înflori acel arminden" de Alfred Mendelsohn, In memoriam de Walter Klepper, Evocare, Filimon Sîrbu şi Simfonia-poem de Dumitru Bughici, Simfonia „Doftana" de Doru Popovici, Uvertura eroică de Ludovic Feldman, Uvertura festivă de Sigismund Toduţa, Poemul Griviţei de Florin Comişel şi altele.

Foarte apropiate prin tematica lor şi, uneori, prin dramaturgia muzicală, aceste lucrări se deosebesc între ele prin mijloacele personale de realizare artistică, prin diversitatea de stiluri, prin preponderenţa acordată elementelor epice, lirice sau dramatice, potrivit temperamentului fiecărui compozitor.

Muzicii programatice din această perioadă i-a fost proprie şi abordarea unor teme privind frumuseţile patriei, trecutul pitoresc al acesteia (În Munţii Apuseni de Marţian Negrea, Bucureştii de altă dată de Mircea Chiriac, Poemul Carpaţilor şi Marea Neagră de Alexandru Paşcanu), monumentele artei naţionale (Picturi de Grigorescu, de Ion Hartulary Darclée), figurile culturii universale (Simfonia III-a „Ovidiu" de Sigismund Toduţa) şi, în centrul atenţiei mai multor creaţii, personalitatea marelui nostru Enescu (Luceafărul de Pascal Bentoiu, Simfonia II-a de Sigismund Toduţa, Simfonia a VI-a de Alfred Mendelsohn, Omagiu lui Enescu de Theodor Grigoriu).

În ansamblul creaţiei noastre, pe lîngă lucrările simfonice de mari proporţii, piesele mici simfonice constituie o preocupare susţinută în activitatea creatoare a compozitorilor noştri. Menite să atragă marile mase de ascultători şi să le ridice treptat spre genul simfonic superior, astfel de piese reprezintă etape importante în opera de educare muzicală.

Un exemplu strălucit în această direcţie îl constituie cele Trei dansuri simfonice ale lui Theodor Rogalski, lucrare care s-a impus în ultimii ani în repertoriul orchestrelor noastre, obţinînd aprecieri atît în ţară cît şi peste hotare.

Rapsodia reprezintă un gen de largă accesibilitate, iubit şi cerut de publicul larg. Citäm în acest sens : Rapsodia „Înfrăţirea" de Paul Constantinescu, Rapsodia de Mircea Basarab, Rapsodia dobrogeană de Ludovic Feldman ş.a.

Dintre formele muzicii simfonice, suita este prezentă adesea în creaţia acestor ani. Menţionăm Suita de dansuri populare şi Suita tătară de Sabin Drăgoi, Suitele a III-a şi a IV-a de Achim Stoia, suitele lui Ludovic Feldman, care se înscriu în tradiţia suitei simfonice creată în muzica noastră prin lucrările compozitorilor George Enescu, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski

Divertismentul pentru orchestră de coarde de Sigismund Toduţă, lucrare concisă, simplă, scrisă

cu măiestrie şi Divertismentul pentru coarde şi două clarinete de Dumitru Capoianu, se disting prin frumuseţea temelor populare alese, prin tratarea colorată, interesantă, plină de fantezie.

Tripticul simfonic de Zeno Vancea se remarcă prin conciziunea, expresivitatea materialului tematic şi măiestria orchestraţiei. Formele polifonice au fost de asemenea abordate de Wilhelm Berger în interesanta sa lucrare „Improvizaţie şi dublă fugă" şi de Tudor Ciortea în Passacaglia şi Toccata.

Schiţa simfonică este prezentă prin lucrările lui Doru Popovici: Preludiu şi Scherzo, prin Schiţele dobrogene de Alfred Mendelsohn ş.a.

Dansul simfonic constituie o modalitate de valorificare pe plan muzical superior a bogăţiei dansului popular. Tradiţia dansului simfonic, afirmată la noi cu prestanţă de Paul Constantinescu, este continuată de compozitorii noştri. Dansul de Sergiu Sarchizov, de Anatol Vieru, Dansurile din Korund de Zoltan Aladar, constituie contribuţii în acest gen.

Toate acestea atestă multiple preocupări în creaţia noastră simfonică, concretizate prin lucrări ce poartă amprenta personalităţii creatorilor lor, amprenta unor orientări stilistice particulare, noi şi originale. Ele se remarcă astăzi puternic în ansamblul creaţiei mondiale.

Gînduri despre prezent şi viitor

— Cei 20 de ani care au trecut de la Eliberarea patriei noastre, au însemnat pentru mine totul. Acum 20 de ani, terminasem tocmai liceul şi, descoperindu-mi unele aptitudini pentru arta vocală, aspiram să întreprind studii superioare în acest domeniu.

Au urmat anii de studii, debutul la Teatrul de operă şi balet, distincţiile obţinute la concursurile internaţionale de la Berlin — 1951, Praga — 1954, Geneva — 1955, Verviers — 1957, îmbogăţirea treptată a repertoriului, turneele în Anglia, Austria, Franţa, Uniunea Sovietică şi în numeroase alte ţări, apoi, în stagiunea trecută, debuturile la „Scala" din Milano şi la Metropolitan Opera din New York. Se poate aşadar spune că cele două decenii au fost pentru mine anii uceniciei, dar şi ai afirmării pe plan internaţional.

Realizările pe care le-am obţinut se datorează în primul rînd condiţiilor create dezvoltării artei de către Partidul Muncitoresc Romîn, de către Statul democrat popular. Am simţit întotdeauna cald şi direct sprijinul pe care l-am primit personal, pentru a putea atinge obiectivele artistice urmărite. În prezent, acest sprijin îmi dă forţa pentru a-mi continua activitatea, năzuind mai departe spre ţeluri tot mai înalte. Socotesc că au apus pentru totdeauna timpurile cînd talentele ieşite din poporul nostru se stingeau după o existenţă mizeră. Doresc să reprezint cu cinste arta romînească peste hotare, considerînd orice succes al meu ca un succes al ţării mele. Nu odată am fost fericit să aud în străinătate aprecieri elogioase despre hărnicia poporului romîn, despre realizările de azi, despre frumuseţile patriei noastre. În toate aceste împrejurări, am fost mîndru de a putea aduce şi eu o modestă contribuţie la renumele de care a ajuns să se bucure ţara noastră. Aceasta îmi dă conştiinţa datoriei împlinite.

În prezent primul obiectiv îl constituie desigur cel de-al treilea concurs şi festival internaţional „George Enescu". Ca membru în juriul concursului şi ca interpret al rolului titular în spectacolul „Bărbierul din Sevilla" pe scena Teatrului de operă şi balet, voi căuta să contribui la cinstirea memoriei marelui nostru muzician. În continuare, mă aşteaptă grelele încercări legate de debutul pe scena lui Metropolitan Opera din New York în trei noi roluri din operele „Rigoletto", „Forţa destinului" şi Lucia di Lammermoor". În aceeaşi perioadă voi întreprinde, împreună cu colectivul primei scene lirice americane, un turneu în principalele oraşe din S.U.A., voi apărea la postul de televiziune N.B.C. şi voi realiza înregistrări pentru R.C.A. În vederea acestui scop, depun în prezent o intensă muncă de studiu şi sper că voi reuşi să ating în continuare obiectivele pe care mi le-am propus.

NICOLAE HERLEA

THEODOR GRIGORIU
și
AUREL STROE

Muzica de cameră și contemporaneitatea

Împrejurările care au determinat înflorirea fără precedent a creației noastre muzicale au influențat tot atît de sensibil și dezvoltarea genului de muzică de cameră. Prin însuși specificul ei, muzica de cameră nu vizează la marile audiențe, cărora li se adresează, în primul rînd, oratoriul sau simfonia. Totuși, o serie de lucrări compuse în ultimii ani indică o lărgire a sferei muzicii de cameră, tendința de apropiere a genului de aspirațiile artistice ale marelui public, gen care, pînă nu de mult, părea destinat unui cerc redus de ascultători, de „inițiați". Numărul relativ mic al lucrărilor de acest gen, scrise în trecut de compozitorii noștri, se datorește condițiilor neprielnice — numărului redus al formațiilor, stadiului limitat de cultură muzicală a marelui public, accesului dificil la concerte și recitaluri etc. Ramura muzicii de cameră este vivificată, astăzi, de aceeași sevă proaspătă și bogată, care circulă în tot organismul vieții noastre muzicale. Formațiile de muzică de cameră sînt îngrijite, programele judicios alcătuite, cuprinzînd lucrări dintre cele mai reprezentative și mai variate aducînd un aport substanțial în satisfacerea nevoilor, mereu crescînde ale publicului larg, la ridicarea permanentă a nivelului muzical. Rezultatele sînt evidente în numărul sporit al concertelor de muzică de cameră și în creșterea numărului de auditori al acestor concerte. Paralel cu aceasta, ca un al doilea aspect al transformărilor pozitive din cadrul muzicii de cameră — și inseparabil de cel precedent — creația de acest gen a compozitorilor noștri s-a dezvoltat, în directă legătură cu viața și cu cerințele publicului nou, prezentînd trăsături noi, comune întregii noastre creații contemporane, și anume : tematica inspirată din actualitate, pătrunderea puternică a folclorului, plinătatea conținutului, bogăția vieții interioare care, depășind modul confesiei intimiste, găsește un răsunet mai larg în ascultători.

O trăsătură nouă caracteristică pentru muzica noastră de cameră contemporană este îmbogățirea conținutului, în acest gen, socotit înainte prin excelență „muzică pură". Tematica majoră, care reflectă năzuințele poporului nostru, este temelia multor lucrări create în ultima vreme. Forța constructivă, optimismul, elanul de viață și dramatismul care-și găsește rezolvarea luminoasă sînt trăsături specifice celor mai valoroase lucrări din acest gen ale compozitorilor noștri. Cu cît suflul nou al realității noastre contemporane pătrunde cu mai multă intensitate în lucrările de cameră, cu atît plasticitatea ideilor muzicale cîștigă, forța de pătrundere a muzicii de cameră în masele largi crește considerabil.

Creația lui George Enescu, cuprinzînd atîtea lucrări de cameră de mare valoare și de puternică originalitate, se înscrie la loc de cinste în repertoriul muzicii contemporane universale (de la sonatele de vioară și de pian pînă la „Impresiile din copilărie"). Compoziții ca *Cvartetul nr. 2 op. 30* pentru pian, vioară, violă și violoncel, sau *Cvartetul de coarde nr. 2 op. 22* au adîncit procesul de încorporare a melosului popular românesc în creații pe cît de personale, pe atît de echilibrate și bogate în expresie, inaugurat mai de mult în chip genial cu Sonata a III-a pentru vioară și pian. Iar *Simfonia de cameră* pentru 12 instrumente soliste, ultima operă desăvîrșită de mîna maestrului (1954), mărturisește tendința de lărgire a sferei de cameră, de atenuare a „barierelor" care o despart de muzica marilor ansambluri orchestrale — prin amplificarea formației de cameră (pe o linie marcată încă mai de mult în creația enesciană de lucrări ca *Octetul* sau *Dixtuorul)* și prin abordarea, cu aceste mijloace, a formei *simfonice,* caracterizate prin mari tensiuni, conflicte, și printr-o cuprinzătoare dialectică muzicală.

Pe calea arătată de Enescu, Mihail Jora, unul dintre creatorii tradiției românești de muzică instrumentală de cameră, a dat la iveală o serie de lucrări importante de acest gen. Pe prim plan se situează cele trei sonate scrise pentru diferite instrumente : prima, pentru pian, a doua pentru violă și pian, și a treia pentru vioară și pian. Caracteristic celor trei lucrări este menținerea formei clasice. În ciuda multor elemente comune, în ceea ce privește limbajul și construcția cele trei lucrări se diferențiază net în privința căutărilor creatoare, ale problematicii. Conceptul melodic apare mereu în lumini noi. La fel se extinde și cel armonic mai cu seamă în liedurile maestrului cît și în cele *13 Preludii* pentru pian. *Sonata op. 46* pentru vioară și pian (1962) se remarcă printr-o melodică continuă, întinsă pe suprafețe mari. Tensiunea emoțională, mereu prezentă, leagă cele trei mișcări sub un arc unic de largă respirație. Esența ei este lirică, forma echilibrată, limbajul personal. Această lucrare apare drept sinteza ce continuă în mod organic șirul realizărilor compozitorului.

Sabin Drăgoi a contribuit în mod efectiv la dezvoltarea muzicii, pentru pian, românești prin *Suita de dansuri,* prin *Miniaturile* sale precum și prin caietele de *Doine și Cîntece.* Prospeți-

mea inspirației care în acest caz se datorește în mare măsură folosirii nemijlocite a melosului popular și subtilitatea coloritului armonic sînt calitățile principale ale acestor piese. Sabin Drăgoi și-a mai adus contribuția la dezvoltarea muzicii de cameră romînești cu un cvartet de coarde, o sonată de vioară și pian și un Dixtuor.

Un aport substanțial la dezvoltarea muzicii de pian romînești adusese încă în perioada dintre cele două războaie compozitorul Marțian Negrea care a încercat în lucrări ca *Impresii de la țară* și *Sonatina* să realizeze o sinteză personală între cîntecul popular și muzica post romantică sau uneori impresionistă. După 1944 compozitorul și-a extins preocupările de a găsi un stil de sinteză și în domeniul dificil al cvartetului de coarde. Astfel, de un succes bine meritat se bucură *Cvartetul nr. 2* în mi bemol major al acestui compozitor, lucrare inspirată, plină de vigoare, purtînd o puternică amprentă a muzicii populare ardelenești.

O dată importantă a marcat în evoluția muzicii romînești de cameră *Cvartetul* de Paul Constantinescu. Autorul l-a întitulat *Concert pentru cvartet de coarde:* denumirea nu se referă numai la dificultățile solistice de execuție, la condițiile cerute din partea interpreților — ci mai cu seamă la caracterele de conținut ale lucrării. Sîntem în prezența unei compoziții cu un cuprins expresiv deosebit de larg, de bogat și divers — mergînd la suflul epic, de baladă, pînă la un dinamism exuberant. Concepția „miniaturală" a muzicii de cameră este lăsată în urmă de această lucrare — printre cele mai izbutite ale compozitorului și nu este de mirare că ea a devenit, aproape fără nici o modificare, *un concert* pentru orchestră de coarde, menit să fie executat de o amplă formație instrumentală. Este cea mai concretă și convingătoare demonstrație a continuității firești care există între muzica simfonică și cea de cameră, a absurdității concepției care le-ar separa printr-o barieră de netrecut.

Cvartetele nr. 2 și 3 (ultimul denumit și „divertisment pentru cvartet de coarede") de Zeno Vancea sînt reprezentative pentru stilul de maturitate al compozitorului. Mijloacele de expresie și procedeele tehnice, mînuite cu o deosebită pricepere, sînt puse în slujba redării directe a conținutului emoțional. Este o muzică echilibrată, în care compozitorul caută să sintetizeze pe un plan artistic înalt întreaga sa experiență acumulată de-a lungul anilor odată cu studierea creației populare.

O contribuție de seamă la dezvoltarea muzicii de cameră romînești a adus-o Mihail Andricu. Prin varietatea formațiilor pe care și le-a ales (muzică pentru pian, cvartet și octet de coarde, diverse combinații de suflători, precum și formații mixte de suflători și coarde) cît și prin prospețimea și caracterul cristalizat, cu tendințe de limpezire clasică a stilului, Mihail Andricu prin lucrări ca trioul pentru oboi, clarinet și fagot, sonata pentru vioară și pian, noveletele pentru cvartet de coarde și pian sau cele două octete s-a afirmat ca autor fecund al lucrărilor de acest gen.

Trăsături caracteristice întîlnim în *Cvartetul în do major,* închinat păcii, de Ion Dumitrescu. Suflul viguros și larg al acestei muzici se înscrie în forme simple, ample și solide; intonațiile izvorîte din melosul popular îi sporesc caracterul limpede și accesibil; imaginile sînt stenice, robuste, optimiste, cînd străbătute de un fior liric, cînd dinamizate de ritmul impetuos al vieții noi. Dedicația înscrisă pe frontispiciul cvartetului nu e întîmplătoare, ci izvorăște din întreaga lui ambianță muzicală.

Exemplele concludente în privința încercării de a exprima și cu ajutorul muzicii de cameră un anumit program, bineînțeles mai larg, mai general ni le oferă chiar unele creații „de cameră" romînești din trecut *Suita Impresii din copilărie* de Enescu, *Suita pentru pian și vioară* de Mihail Jora, inspirată din încercările primului război mondial „Bejenie", „Mîngîiere", „Înviere", și *Fabulele* lui Paul Constantinescu sînt doar cîteva din reușitele acestei tendințe. Amplificată în creația nouă a compozitorilor romîni, programatismul cuprinde însă tărîmuri tot mai largi. *Cvartetul „Argeș în sus"* de Theodor Grigoriu este una din lucrările care ilustrează această tendință. Alte exemple în această privință se găsesc în creația compozitorului Alfred Mendelsohn.

Cvartetul nr. 5 este întitulat *Cele patru temperamente.* Acestea nu sînt prezentate static și detașat, ci într-o înlănțuire cu sens: partea întîia este o amplă desfășurare de energii creatoare, puse în slujba unor scopuri înalte; partea a doua, frămîntată, zugrăvește un temperament înclinat către frămîntări subiective; scherzoul este o îmbinare de sensibilitate emotivă și de adîncire a problemelor vieții; finalul readuce, cu mai multă vigoare decît la început, predominarea sentimentelor optimiste.

Să citățm și *Sextetul de coarde* întitulat „Chemare omului" și inspirat din poemele lui Tudor Arghezi. Cele patru părți (allegro de sonată „În cerc de orizonturi imens cîmpia vastă, în mijlocul ei omul vedeai cum stins se zbate, încăierat cu umbra lui în singurătate"; scherzo: Monotonia moartă a lenei e-ntreruptă de clocotul iubirii și-al urii de luptă"; nocturnă: „Îți pîlpîie-n privire și-un vînăt fir de ceață") culminează cu finalul, în care autorul — ca și în alte lucrări ale sale — recurge la forma grandioasă a fugii (triplă fugă pe cele trei teme principale ale sextetului) spre a întruchipa *„Chemarea înălțării:* „Ai început o lume din nou, dela-nceput".

În afară de aceste lucrări Alfred Mendelsohn a mai scris o Sonată pentru pian, un Trio pentru suflători, Cinci cvartete pentru coarde, un Cvintet pentru coarde și pian, 7 miniaturi pentru cvintet de suflători și Partita pentru vioară solo.

Deosebit de abundentă în domeniul muzicii de cameră, creația compozitorului Tudor Ciortea numără o Sonată pentru vioară și pian, una

pentru violoncel și pian, Trei sonate pentru pian, un Trio, două cvartete pentru coarde, un Cvintet cu pian, o Sonată pentru flaut și pian, una pentru clarinet și pian, o Sonată pentru trompetă și pian, piese pentru pian și Octetul „Din isprăvile lui Păcală". Caracteristic pentru creația lui Ciortea este sinceritatea expresiei, exprimarea unui bogat conținut de idei printr-un limbaj adăpat la izvoarele muzicii populare. Continua căutare a unor noi și adecvate mijloace de exprimare. Necontenita înnoire a graiului său muzical este o altă latură specifică. În creația lui putem observa tendința permanentă spre interiorizarea, spre exprimarea unor stări sufletești intime, tendința de a exprima un conținut bogat, contemporan. Octetul „Din isprăvile lui Păcală" este o lucrare care se bazează pe un program poetic enunțat.

Cele *două suite pentru vioară și pian* de Ludovic Feldman sînt inspirate din lumea țărănească nu numai în ce privește intonațiile, ci și sfera de imagini (tablouri ca „Pastorală" ; „Cortegiu" ; „Cimpoierii", „Totul dansează" ; „Taraful"). În piesa cu titlul *„Zuralia"*, compozitorul a încredințat un dans dobrogean cvartetului de coarde ca și în cele *Patru novelette* scrise pentru aceeași formație. Alături de piese mai mici *(Cîntec de seară* pentru violoncel și pian, *Burlesca* pentru vioară și pian) menționăm un *Trio pentru coarde,* un *Cvintet pentru suflători* și o *Sonată pentru flaut și pian,* care, printr-un proces analog celui pe care l-am întîlnit în Cvartetul lui Paul Constantinescu, a devenit un Concert pentru flaut și orchestră, și *Sonata pentru violă și pian.*

Iată cum prezintă Sigismund Toduță conținutul de imagini al *sonatelor sale : „Sonata pentru violoncel și pian* merge din umbră către lumină, din sfera ideilor depresive spre cele senine. Epilogul se identifică cu starea de spirit a *odei* lui Eminescu : „Pe mine mie redă-mă". *Sonata pentru flaut* gravitează în lumea imaginilor copilăriei. „Plaiurile satului, lunca Mureșului, evocările din vremi de demult povestite prin unduirile monotone ale fluierului, ritmul aprins al horelor". Iar în *Sonata pentru vioară,* autorul vede „acea perioadă pe care aș putea-o numi, servindu-mă de cuvintele lui Dante : *il mezzo del camin del'nostra vita.* Este calea care parcurge hotarele vieții cu înflăcărată pasiune pentru tot ce e frumos, nobil, înălțător. Cuprinde fragmente asemenea unor recitări rostite cu ardoare patetică în mijlocul impasului și desnădejdii chinuitoare. Se încheie cu avîntul eliberat din zăgazuri, afirmă cu hotărîre bucuria valorilor spirituale cîștigate".

Nicolae Buicliu a scris o *Sonată pentru violoncel și pian,* un *Cvartet pentru coarde,* un *Cvintet pentru suflători de lemn,* un *Septet.*

Am putea cita încă o sumedenie de lucrări reușite, valoroase scrise de alți compozitori care au fost îmbrățișate cu căldură de către interpreții noștrii, de către formațiile de muzică de cameră, apreciate de către public. Grăitor în această privință este interesul mare de care se bucură muzica nouă. O vie atenție stîrnesc concertele dedicate exclusiv muzicii de cameră romînești, la care participă un auditoriu pasionat, priceput.

Ceea ce caracterizează muzica de cameră romînească nouă este o mare varietate de stiluri. Acest gen, făcînd apel la un aparat instrumental mai redus, oferă cîmp larg de investigații, multiple posibilități de încercare. Nu este de mirare dacă tocmai în cadrul lucrărilor de acest gen, începe să se contureze o personalitate creatoare. Nu rare sînt cazurile cînd compozitorii, folosindu-se de experiența acumulată în muzica de cameră crează lucrări valoroase în genul simfonic și de operă.

Remarcabil este și aportul generației tinere de compozitori în sensul înoirii genului muzicii de cameră. Multe din lucrările tinerilor, exprimînd un adînc conținut expresiv, sînt scrise cu un meșteșug artistic remarcabil. Astfel, lucrările lui Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Dan Constantinescu, Valentin Gheorghiu, Alexandru Hrisanide, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Doru Popovici, Adrian Rațiu, Cornel Țăranu, Anatol Vieru etc. au găsit pe bună dreptate loc, aproape permanent, în programele concertelor de muzică de cameră. Unele dintre acestea s-au bucurat de o caldă prețuire și peste hotare, fiind îmbrățișate de interpreți, premiate la concursuri internaționale.

Mai toți compozitorii notați au compus și în domeniul *muzicii vocale* de cameră — adică *al liedului.* Mihail Jora, creatorul magistral al unei admirabile tradiții a liedului romînesc, îmbinînd plasticitatea concentrată a expresiei și corespondența fidelă față de textul poetic cu vigoarea construcției, a scris și în ultimii ani o sumă de cîntece pe versuri de Mihail Eminescu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, George Lesnea, Zaharia Stancu, Mariana Dumitrescu. Exemplul său a fost fructificat în liedurile unor compozitori ca Tudor Ciortea (pe versuri de Eminescu, St. O. Iosif, Blaga etc.), Gheorghe Dumitrescu (poeme de T. Arghezi, cîntece populare), etc.

Un suflu nou au adus liedurile compuse pe versuri de poeți contemporani, legate adesea de o tematică proprie vremii noastre și construirii lumii noi. Pentru a ne referi la numai cîteva exemple amintim liedurile : *Șapte minieri, Cerul Africii,* de Tudor Ciortea, *Azi e fiertul fierului, Floarea muncii,* de Diamandi Gheciu, *Pe colinele cu lanuri* de Zeno Vancea, *Subiect de bocet* de Doru Popovici, *Cîntece de dor* de Cornel Țăranu și altele.

În genere se poate observa că în liedul romînesc din zilele noastre, asemenea celorlalte genuri muzicale, problematica contemporană a pătruns cu multă forță. De la zugrăvirea naturii pînă la meditația filozofică asupra vieții și la problemele relațiilor între oameni o gamă cuprinzătoare de teme caracterizează acest gen. Subliniind de asemeni măestria artistică de care dau dovadă cele mai multe lucrări, avem un tablou veridic al creației noastre de cameră.

MIRCEA CHIRIAC
și
OCTAVIAN L. COSMA

Tradiție și actualitate în operă, balet și operetă

Datorită caracterului larg accesibil și forței sale educative, teatrul muzical a avut, de la apariția sa, un rol însemnat în istoria culturii noastre muzicale. În tradiția artei lirice românești din a doua jumătate a secolului XIX și primele decenii ale secolului XX se cuprind o seamă de realizări valoroase, care au consolidat școala națională românească prin abordarea unor teme cu conținut istoric și social. Această direcție este reprezentată în lucrări ca „Petru Rareș" de Ed. Caudella, „Alexandru Lăpușneanu" de Alex. Zirra, „Ovidiu" de C. Nottara ș.a.

În genul dramei cu conținut social s-au impus lucrările „Năpasta" de Sabin Drăgoi și „Marin Pescarul" de Marțian Negrea, al căror merit este acela de a fi exprimat printr-o muzică de autentică expresie, dramatismul vieții sufletești a oamenilor din popor.

Tot în această perioadă s-a afirmat genul operei cu conținut de satiră socială care a adus în scenă ipocrizia și imoralitatea ce caracteriza vechea societate. Caracterul ascuțit al intrigii, dinamismul acțiunii în comedii muzicale cum sînt „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu și „De la Matei citire" de Ion Nonna Otescu au determinat găsirea unor soluții noi în dezvoltarea ariei și a recitativului bazat pe resursele melosului folcloric.

Prin opera „Oedip" George Enescu marchează un moment excepțional în creația românească de operă, și totodată una din reușitele majore ale muzicii secolului nostru pe plan mondial, datorită suflului intens dramatic, tratării simfonice de amplă generalizare, expresiei interiorizate, umanismului și în același timp caracterului național, derivat din transfigurarea unor celule intonaționale de esență populară.

O etapă nouă în dezvoltarea teatrului nostru liric este determinată de condițiile fundamental deosebite în care se dezvoltă în genere viața cultural artistică în anii de după Eliberare. Înființarea teatrelor de operă în diferite centre ale țării, crearea unor condiții optime de studiu și de desfășurare a activității artiștilor lirici, au stimulat perfecționarea măiestriei interpretative, îmbogățirea repertoriului, formarea tinerelor cadre de artiști.

Creația lirică își afirmă acum legătura cu realitățile vieții contemporane din țara noastră, oglindind avîntul colectiv al muncii de construcție, chipul moral al oamenilor noii societăți, elanurile patriotice, căutînd neîncetat forme de exprimare muzicală care să sporească eficiența educativă, forța mobilizatoare a acestui gen.

Una din temele cel mai frecvent abordate de compozitorii contemporani de operă este tema istorică. Folosind experiența autorilor genului care au activat în special între cele două războaie mondiale, creatorii de azi aduc în opera istorică o viziune nouă, în lumina căreia evocarea realistă a unor momente de seamă din trecutul de luptă al poporului, conturează totodată perspectivele acestei lupte, perspective ce-și află împlinirea în zilele noastre. Această trăsătură de conținut caracterizează deopotrivă lucrări ca : „Ion Vodă cel Cumplit" și „Răscoala" de Gheorghe Dumitrescu, „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu și „Neamul Șoimăreștilor" de Tudor Jarda.

Operele menționate se disting prin profiluri expresive bine caracterizate, rezultînd în primul rînd din accentuarea uneia sau alteia din laturi : epică, monumentală, lirică, colorit de epocă, conflict dramatic. În ce privește dramaturgia muzicală, ea recurge întotdeauna la caracterizarea precisă, cu ascuțite nuanțe de contrast a personajelor și situațiilor, acordînd totodată o deosebită importanță scenelor de masă, corale. Personalitatea fiecărui compozitor și specificul stilului său se reflectă distinct în modul de concepere a desfășurării muzicale în operele amintite.

Preluînd creator melodii populare autentice ca balade, colinde, cîntece haiducești, Gheorghe Dumitrescu reușește în „Ion Vodă" să zugrăvească cu veridicitate atmosfera epocii și să reliefeze trăsăturile personajelor. Procedeul dezvoltării motivelor muzicale scurte, pătrunzătoare, împletite cu arii, arioso-uri și recitativul de expresie eroică-dramatică, conferă forță acestei opere. Chiar dacă unele accente puse pe elementul grandios, pe efectul monumental estompează uneori dinamismul muzicii și al acțiunii, opera „Ion Vodă" constituie o reușită pe drumul afirmării genului.

În opera „Pană Lesnea Rusalim" Paul Constantinescu folosește cu predilecție bocetul, recitativul epic și eroic, spre deosebire de construcția mobilă, dinamică, bazată mai ales pe arioso și recitativul comic utilizate anterior în comedia muzicală „O noapte furtunoasă". Recunoscuta măiestrie a autorului în folosirea elementului modal, creează și în acest caz țesăturii melodico-armonice o puternică individualitate. Caracterul nereliefat al conflictului nu a fost în măsură să determine pe întreg parcursul lucră-

rii o muzică de maximă eficienţă. Cu toate acestea, opera impresionează prin momente deosebit de realizate cum este cîntecul de haiducie şi Septetul din actul III în care elementul liric se împleteşte cu cel epic.

Interesantă prin expresia lirică, adeseori prezentă în cuprinsul ei, opera „Neomul Şoimăreştilor" de Tudor Jarda se remarcă în special prin folosirea cu pricepere a posibilităţilor de dezvoltare a melosului popular de unde şi frecvenţa în lucrare a unei forme prin excelenţă cantabilă, cum este aria.

De o atenţie deosebită s-au bucurat temele de inspiraţie legate de lupta maselor conduse de partid pentru libertate şi o viaţă mai bună. Acţiunile revoluţionare împotriva asupririi şi exploatării burghezo-moşiereşti ca şi luminoasele pagini ale Eliberării ţării de sub jugul fascist au înaripat acţiunea unor opere ca „Fata cu garoafe" de Gheorghe Dumitrescu, „Pădurea vulturilor" de Tudor Jarda, „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri. Dezvoltînd valorile tezaurului folcloric şi ale cîntecului muncitoresc revoluţionar, compozitorii au redat convingător patosul acestor mari evenimente.

Noile necesităţi de conţinut (conturarea rezultatului final al luptei comuniste, împletirea sentimentelor şi idealurilor personale ale eroilor cu acelea sociale ale maselor) impuneau pe planul expresiei dramatic-muzicale noi soluţii creatoare, în concordanţă cu cerinţele sensibilităţii muzicale contemporane. Aceste soluţii de limbaj vizează între altele crearea unei sporite acuităţi dramatice, dinamizarea dusă pînă la precipitare a discursului muzical, o expresie directă şi viguroasă.

Lucrarea care a inaugurat genul operei contemporane este „Fata cu garoafe" de Gheorghe Dumitrescu. Ea se remarcă prin tensiunea cu care este redat conflictul de bază — lupta între forţele patriotice conduse de partid şi forţele reacţiunii, precum şi patosul eroic ce caracterizează scenele de mase, fără a fi scutită de unele imperfecţiuni, privind caracterizarea mai nuanţată a personajelor individuale şi contribuţia mai activă a orchestrei la dinamizarea acţiunii.

O altă operă cu tematică asemănătoare este „Pădurea vulturilor" de compozitorul clujean Tudor Jarda, avînd ca temei al acţiunii un episod real întîmplat în perioada ce a precedat Eliberării, în Munţii Semenicului din Banat. Nelipsită şi ea de unele momente statice care îngreunează desfăşurarea cu maximă tensiune a acţiunii şi opera „Pădurea vulturilor" constituie o izbîndă prin veridicitatea expresiei, prin forţa şi varietatea imaginii. Anumite momente sînt realizate convingător, ca de pildă scena înfruntării între partizani şi jandarmi, redată printr-un discurs orchestral de mare mobilitate, printr-o rară plasticitate a intonaţiei în arii şi recitative.

O viziune axată cu predilecţie pe latura lirică şi narativă o prezintă opera-poem „Trandafirii Doftanei" a compozitorului braşovean Norbert Petri. Autorul recurge la o soluţie dramatică interesantă şi anume antiteza trecut — prezent făcută de unul din personajele operei: fiul unui muncitor căzut în luptele eroice de la Doftana care priveşte din perspectiva zilelor noastre filelor glorioaselor pagini istorice. Intervenind cu reflecţii asupra oamenilor şi a faptelor acest personaj legat de actualitate ajută astfel pe spectatori să vadă în toată măreţia ei împlinirea în vremea noastră a idealurilor pentru care s-au jertfit eroii clasei muncitoare.

Genul operei pentru copii a suscitat interesul compozitorilor Max Eisikovits şi Cornel Trăilescu care prin lucrările lor „Povestea ţatului" şi „Fîntîna cu bucluc" şi „Motanul încălţat" contribuie la importanta acţiune de atragere a viitorului public spre formele teatrului liric.

Către sfîrşitul veacului trecut, creaţia autohtonă de operetă a cunoscut o perioadă de avînt, caracterizată prin abordarea subiectelor legate de viaţa sufletească a oamenilor din popor, de satirizarea aspectelor negative a societăţii de atunci, prin dezvoltarea filonului muzicii populare. În primele decenii ale veacului nostru, acest gen cunoaşte o perioadă de declin din cauza aservirii sale gustului unui public snob a părăsirii temelor majore de inspiraţie.

În anii de după Eliberare are loc o renaştere a creaţiei de operetă corespunzător exigenţelor artistice superioare, compozitorii noştri preluînd tradiţia înaintaşilor în ce priveşte sensul social educativ al satirei ca şi principiul dezvoltării melosului folcloric, străduindu-se să imprime acestora trăsături contemporane atît în ce priveşte temele de viaţă abordate cît şi în ce priveşte mijloacele literar-muzicale şi dramaturgice de exprimare.

Pentru a reda cît mai convingător şi mai bogat chipul eroilor şi a sublinia rolul maselor în acţiune, compozitorii folosesc ca izvoare melodice cîntecul popular, cîntecul mobilizator de mase, unele genuri şi particularităţi stilistice proprii muzicii uşoare.

Însăşi temele vieţii din trecut abordate în operetă sînt înfăţişate în viziunea artistului de azi, care zugrăveşte cu mijloacele genului năzuinţele din totdeauna spre libertate şi progres ale poporului. Operetele „Ana Lugojana" de Filaret Barbu, „Lăsaţi-mă să cînt" de Gherase Dendrino, şi „Anton Pann" de Alfred Mendelsohn, sînt lucrări dedicate luptei muzicienilor noştri din trecut pentru afirmarea nestînjenită a artei noastre muzicale.

Folosirea unor teme strîns legate de tradiţiile noastre artistice culte şi populare ca în operetele amintite a prilejuit autorilor realizări în mare parte valoroase, ce continuă şi dezvoltă cele mai bune tradiţii ale operetei clasice, îmbogăţindu-le în special cu sensuri şi implicaţii sociale. Deosebit de izbutită şi inspirată, muzica operetei „Lăsaţi-mă să cînt" valorifică permanent momentele lirice, humoristice şi de patos mobilizator ale acţiunii. Folosirea unor motive ale muzicii lui Ciprian Porumbescu este judi-

cioasă şi constituie un mijloc în plus de subliniere a mesajului emoţional a lucrării.

Una dintre primele operete dedicate vieţii noi socialiste este „N-a fost nuntă mai frumoasă" de Nicolae Kirculescu, care are la bază lupta pentru transformarea socialistă a agriculturii.

Din activitatea însufleţită a oamenilor muncii este inspirată şi opereta „Plutaşul de pe Bistriţa" de Filaret Barbu. Utilizînd melodii de factură folclorică şi cîntece de masă, compozitorul realizează unele momente convingătoare în genul cîntecului şi al romanţei.

Tema luptei pentru pace a fost de asemenea abordată în opereta „Colomba" de Elly Roman.

Dedicată de asemenea luptei pentru pace, opereta „Lysistrata" de Gherase Dendrino, s-a impus ca una dintre cele mai valoroase creaţii ale genului, datorită puternicului mesaj pe care îl exprimă textul şi muzica, realizate cu un deosebit simţ dramatic. Cîntece cu caracter mobilizator, melodii de dragoste, cuplete satirice, momente coregrafice înveşmîntate armonic şi orchestral cu ingeniozitate şi exigenţă artistică sînt îmbinate în operetă cu o remarcabilă artă a constrastului dramatic, slujind în mod convingător dinamica spectacolului.

Primele creaţii de seamă în domeniul baletului au demonstrat bogăţia de resurse care stă la îndemîna compozitorilor pentru a oglindi în mod veridic viaţa poporului. Aşa sînt baletele cu caracter de satiră socială „La piaţă", „Demoazela Măriuţa" de Mihail Jora şi „Priculiciul" de Zeno Vancea, precum şi baletul „Nunta în Carpaţi" de Paul Constantinescu, care aduce în scenă datini populare. Deşi nu se bazează pe reliefarea unor conflicte dramatice de amploare, baletele scot în evidenţă tipuri pozitive şi negative din viaţa socială, redau obiceiuri şi trăsături sufleteşti ale oamenilor din popor. Aceste lucrări au adus primele soluţii în ce priveşte tratarea potrivită cu specificul coregrafic a melosului popular.

Condiţiile în care se dezvoltă arta noastră lirică ca şi creaţia simfonică în anii de după Eliberare au determinat înflorirea pe o treaptă nouă a creaţiei de dans. Rolul social-educativ pe care îl capătă genul baletului, datorită largii sale accesibilităţi, datorită pregnanţei imaginilor care asociază mijloacele dansului cu cele plastice ale scenei şi cu mijloacele muzicii a făcut să sporească interesul pentru creaţiile de balet.

Lumea subiectelor abordate devine tot mai cuprinzătoare. Baletul cu temă satirică este reprezentat prin lucrările „Curtea veche" de Mihail Jora, „Harap alb" de Alfred Mendelsohn, „Păcală", de Viorel Doboş. Faptele de vitejie sînt înfăţişate cu mijloacele baletului în lucrări ca „Haiducii" de Hilda Jerea, „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac, „Ion cel tare" de Norbert Petri. Baletul „Soţia căpitanului" de Laurenţiu Profeta are un conţinut social iar baletul „Călin" de Alfred Mendelsohn după poemul de Mihail Eminescu are un conţinut liric-psihologic. „Întoarcerea din adîncuri", cel mai recent balet al lui Mihail Jora, redă, pe temeiul unei legende din Dobrogea, ideea puterii de neînfrînt a dragostei. Entuziasmul muncii colective a inspirat baletul „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, a cărui muzica are o expresie viguroasă presărat cu accente de umor şi voioşie.

Lucrările amintite redau un conţinut într-o varietate de imagini muzical-coregrafice. Dezvoltarea originală în spiritul cerinţelor contemporane a virtualităţilor melosului popular, sursa de inspiraţie a subiectelor, adîncirea pe diferite căi a conflictului, tratarea amplă şi sensibil nuanţată a acţiunii, conturarea cît mai clară şi puternică a imaginilor sînt trăsăturile ce caracterizează baletele scrise în ultimele două decenii.

Baletul „Curtea veche" de Mihail Jora, terminat în anul 1948 este una din primele lucrări ale genului în care acţiunea dramatică se desfăşoară pe largi dimensiuni, conturînd cu fineţe tipuri şi caractere.

Inspirat din povestirea marelui nostru scriitor Ion Creangă, baletul „Harap alb" de Alfred Mendelsohn descrie în mod simbolic forţele pozitive şi negative ale vieţii, personificate de cunoscuţii eroi ai clasicului scriitor. Teme şi motive conducătoare servesc compozitorului în plăsmuirea figurilor eroilor şi, prin aceasta, favorizează inteligibilitatea ţesăturii muzical-dramatice a baletului.

Maestrul baletului romînesc contemporan, Mihail Jora, a realizat în „Întoarcerea din adîncuri", pe libret de Mariana Dumitrescu, o impunătoare sinteză a mijloacelor componistice proprii creaţiei sale pe acest tărîm. Implicaţiile psihologice ale temei, cadrul de basm al acţiunii au permis autorului să scruteze mijloace noi, variate de realizare a dramatismului, a expresivităţii ritmice, melodice şi — cu deosebire — orchestrale.

Noile titluri înscrise în repertoriul stagiunii viitoare sînt menite să lărgească aria tematicii, să prezinte căutări originale în întruchiparea unor aspecte împrumutate din trecutul istoric sau din creaţia literară naţională şi universală. Avem în vedere operele într-un act „Prometheu" de Doru Popovici, „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu, „Galileo Galilei" de Corneliu Cezar, „Ecaterina Teodoroiu" de Emil Lerescu, baletul „Prinţ şi cerşetor" de Laurenţiu Profeta, operetele în curs de finisare „Suflet de artist" de Henry Mălineanu şi „Ploaie cu soare" de Radu Şerban.

Este cert că se conturează tot mai pronunţat un interes crescînd spre operă, spre genurile mai complexe ce îngemănează atributele specifice diferitelor ramuri artistice. Acest interes amplificat de sensibilitatea, scrupulozitatea şi responsabilitatea ce animă pe creatorii artei scenice romîneşti, de dorinţa lor de a scrie opere inspirate din contemporaneitatea pe care o trăiesc constituie chezăşia viitoarelor succese ce vor întregi tabloul muzicii noastre dramatice, afirmînd-o pe orbita valorilor de circulaţie universală.

DIAMANDI GHECIU
și
RADU CĂPLESCU

Tinerețea oratoriului și cantatei

În ansamblul creației muzicale românești contemporane, genul vocal-simfonic constituie unul din aspectele cele mai caracteristice. El reflectă viața și aspirațiile poporului nostru, prin diverse moduri de realizare, potrivit fiecărei individualități creatoare, afirmînd totodată o unitate de concepție. Creatorilor în acest domeniu — compozitori și scriitori — le-a revenit sarcina rezolvării, la un ridicat nivel artistic, a unor probleme de mare răspundere, privind abordarea temelor cele mai semnificative, în forme artistice convingătoare, adecvate transformărilor petrecute în gîndirea și sensibilitatea publicului. S-au creat, în acești ani, lucrărilor vocal-simfonice condiții bune de promovare, prin interpretări de către mari ansambluri, corespunzătoare amploarei lor specifice. În cele ce urmează ne propunem să trecem în revistă cîteva din lucrările mai reprezentative.

Cele dintîi cantate, cu aspect de suite coral-vocale acompaniate de orchestră, sînt evident înrudite cu creația de cîntece de mase care apăruse în prima etapă de după Eliberarea țării.

Cu prilejul Săptămînii muzicii românești din anul 1951, au fost prezentate lucrări vocal-simfonice propriu-zise, sub formă de suite, axate pe teme mobilizatoare. Pentru a atrage cît mai mulți și mai valoroși creatori, s-a desfășurat de către Uniunea compozitorilor o susținută activitate, avînd ca obiectiv clarificarea unor probleme de conținut și formă precum și stimularea unei rodnice colaborări dintre compozitori și autorii textelor.

Creația vocal simfonică românească și-a luat avîntul în anii următori. Tabloul ei general prezintă o mare varietate de teme, de la evocarea trecutului glorios de luptă, la elogiul omului contemporan și lupta pentru pace. Amploarea cu care s-a dezvoltat genul vocal-simfonic necesită o sistematizare pe subgenuri : oda vocal-corală cu acompaniament, suita, balada, poemul, cantata, oratoriul, simfonia cu soliști vocali și cor.

Suita și cantata corală și instrumentală aparțin îndeosebi genului liric și epic, mai puțin celui dramatic, și se bucură de cea mai largă abordare și răspîndire.

Ciclul de 7 cîntece „Din ulița noastră" al regretatului compozitor Paul Constantinescu, pe versuri de Cicerone Teodorescu, este un exemplu de suită de tablouri vocal-simfonice. Autorul a zugrăvit emoționant, prin imagini muzicale de o atmosferă și forță expresivă unică, momente din lupta clasei muncitoare. El a realizat cu o subtilă organicitate contrastele dintre caracterul dramatic, satiric și liric al tablourilor. Ciclul e încadrat simetric prin două secțiuni lirice : „Închinare" și „Hrisov de Mai". În fond, această din urmă secțiune constituie un rapel din punct de vedere tematic, ea propulsează imaginea inițială spre viitorul luminos, îmbogățind-o și definind astfel sensul optimist al lucrării. Ca material muzical, Paul Constantinescu a utilizat, ca în majoritatea creațiilor sale, prototipuri de gen popular. De pildă intonația de bocet, ușor de sesizat, din liedul „După mort". Auditorul e cuprins aici de un sentiment tragic și participă, datorită măiestriei compozitorului, la acuzarea regimului de exploatare. Această evocare sfîșietoare a unei înmormîntări din mahalaua de odinioară este una din cele mai impresionante părți ale ciclului.

Evenimentele din lupta clasei muncitoare, ce constituie pagini glorioase ale istoriei poporului nostru, sînt evocate cu o mare plasticitate în tabloul întitulat „Greva", în care elementul epic e preponderent.

În „Colonelul" și în „Pitpalacul" apar chipurile grotești ale slugilor stăpînirii burghezo-moșierești, a căror zugrăvire e înzestrată de compozitor cu o puternică funcție socială, satirică.

Examinînd textul poetic, constatăm deseori utilizarea procedeului de încrucișare a două planuri : realitatea de atunci văzută din perspectiva infantilă (pentru cei mici iarna înseamnă „zăpezi cu bărbi și peruci") și realitatea așa cum o priveau trudiții muncitori ai Griviței, cărora venirea iernii le provoca spaima agravării sărăciei (poetul concentrează expresia dramatică în cuvîntul „viscol"). Melodia cantabilă, de o deosebită sugestivitate prin structura modală, servește dramatismul momentului.

„Coaste negre podu-arată / Giulgiuri albe arată în șir...", — iată un exemplu de contrast al imaginilor textului din „După mort". Pe fondul imagistic de gravură, Paul Constantinescu a exprimat cu înaltă măestrie sentimentul aproape monstruos al văduvei care, covîrșită de mizerie, nu jelește pe cel pierdut ci îl dojenește de a se fi ușurat de povara sărăciei și de a-i fi lăsat, ei singură, grija copiilor. Muzica transmite, prin acest bocet transformat parcă într-o imprecație, o dată cu sentimentul de compasiune, pe acela de revoltă. „După mort" a fost construit în formă tripartită de lied. Este interesant de semnalat fluctuația intervalului de terță (cînd major, cînd minor) — instabilitate menită să valorifice tensiunea psihologică a tabloului. Asperitatea armoniei de la instrumentele de suflat, mimînd bătaia macabră a clopotelor, în vreme ce contrabasul și

pianul execută un ostinato de factură cromatică, îmbogăţeşte substanţial atmosfera.

În ce priveşte liedul următor, „Greva", trebuie remarcat caracterul activ, mobilizator, al imaginilor muzicale, obţinut prin linia mereu ascendentă a părţii vocale, alcătuită din frînturi de recitativ. Muncitorii au respins ultimatumul colonelului ucigaş şi, însufleţiţi de ideea viitorului („Semne parcă fac strămoşii / Semne răsăritul cald"), îşi adună energiile. Culminaţia melodică este intensificată de mişcarea accelerată a unor acorduri abrupte. De la început, prin procedeul de care am vorbit, poetul a contrapus dimensiunii istorice — tocmai pentru a o scoate în evidenţă — timpul microcosmic, măsurat de copii, cu gingăşie („Cu poveşti, cu moţăitul / Ziua de februar e-n prag"). Compozitorul a ţinut seama de această intenţie a poetului, fără a folosi contraste directe, deschise, implicînd-o numai.

Urmează brusc o caricatură. Descrierea muzicală a colonelului („Gras cît butea, pus pe ceartă / Stă umflat, colţat, la poartă") este voit excesivă, *exteriorizată* (aproape scenic). Partea vocală caricaturizează la modul grotesc un arpegiu cazon (se constată înrudirea cu unele momente din schiţele „Din cătănie") iar orchestra o acompaniază stupid-solemn, într-o tonalitate imprecisă. În fond, Paul Constantinescu a reuşit aici, prin cîteva trăsături corosive, să deseneze profilul moral odios al acestui tipic personaj din armata regimului trecut pe care clasele exploatatoare o foloseau ca instrument de opresiune. Imaginea pregnantă creată de compozitor ne face să ne gîndim la unele personaje din propria sa operă „O noapte furtunoasă", la desenele lui Aurel Jiquidi (după aceeaşi piesă), cît şi la schiţele virulente, cu subiecte din lumea militarilor, de valorosul prozator satiric Gheorghe Brăescu.

Mijloc specific genului dramatic şi foarte puţin utilizat în lied, desfăşurarea extrem de dinamică a muzicii din tabloul „Pitpalacul" sugerează veridic dialogul muncitorilor şi efortul lor comun de a azvîrli pe agentul siguranţei. Ţesătura vocală, accentuat cromatică şi cvasi-declamatorie, în acompaniamentul de toccată al orchestrei, redă caracterul activ şi tensiunea momentului.

Avîntul eroic al clasei muncitoare este evocat — din nou epic — în episodul „Cu dubele de pîine". Melodia vocală are o linie cromatică continuă pînă la culminaţia dezvoltării tematice.

Liedul „Hrisov de Mai" încheie ciclul, ca un fel de repriză (în schema ABCDEFA). Compozitorul readuce materialul liric, de esenţă optimistă, al primei părţi, limpezind şi amplificînd ideea viitorului.

Compusă în 1960, lucrarea a fost executată în acelaşi an, cu prilejul manifestărilor în cinstea celui de-al III-lea Congres al Partidului.

Pe lîngă tematica luptei poporului, suita vocal-simfonică a îmbrăţişat şi alte teme, reflectînd multilateral aspecte ale vieţii noastre. Unele evocă frumuseţea naturii, a peisajului romînesc, altele se inspiră din cunoscute opere literare, sau abordează subiecte din viaţa copiilor. Această varietate de imagini a stimulat căutările creatoare ale compozitorilor, avînd ca rezultat o bogăţie de tipuri de suite vocal-simfonice, aşa încît s-a ajuns la diferite soluţii artistice, — căi originale de realizare a elementului vocal (de la melodia simplă pînă la polifonia corală de anvergură) şi a celui instrumental, de la ansamblul de cameră pînă la orchestra amplă, care dispune de mari resurse. În genul suitei, ca şi în celelalte genuri, se constată o continuă preocupare pentru măiestria artistică, pentru realizarea unei muzici convingătoare, expresive, care asimilează şi fructifică cuceririle artei contemporane.

Pentru genul suitei vocal-simfonice, fie creaţie cu text popular sau inspirată din viaţa poporului, întrebuinţarea melosului popular autentic este de o importanţă considerabilă. Astfel Dumitru Capoianu în „Cinci cîntece din Ardeal" pentru cor de femei, orchestră de coarde şi oboi, lucrare distinsă cu Premiul de Stat pe anul 1963, a izbutit, prin bogăţia, spontaneitatea inspiraţiei şi fantezia armonic-orchestrală ce-i sînt caracteristice, să valorifice versuri şi melodii din colecţia folcloristului Ilarion Cocişiu. Vigoarea, frăgezimea şi puritatea materialului abordat e păstrată de compozitor printr-o tratare corală adecvată, totodată înnoitoare, plină de nuanţe şi contraste. Unitatea ciclului e asigurată printr-o serie de riturnele instrumentale. Obiceiurile din viaţa şi munca poporului, pe care compozitorul le-a evocat în imagini lirice, luminoase, constituie conţinutul suitei. Fără îndoială, un rol tematic mai important, pe lîngă cel coloristic, acordat orchestrei, ar fi putut îmbogăţi substanţa lucrării.

În „Suita pentru cor de copii, orchestră de suflători şi percuţie", Liviu Glodeanu foloseşte melodii din folclorul copiilor ca „Stai ploaie călătoare", „Gălăua", „Toco-toconelele" şi „Numărătoare". Inventivitatea în tehnica variaţiunilor, strălucirea orchestraţiei, economia de expresie, graţia şi umorul cu care tînărul compozitor ne comunică imagini din lumea celor mici, au făcut ca această lucrare să fie primită cu mult interes.

„Cantata pentru cor de femei, două flaute, coarde, baterie şi xilofon, pe versuri ceangăieşti", de Tiberiu Olah, a fost premiată la Concursul internaţional de creaţie muzicală din cadrul Festivalului Mondial al Tineretului de la Moscova (1957). Compozitorul, fără a recurge la o desfăşurare epică sau dramatică propriu-zisă, aduce în aceste pagini viziunea sa asupra vieţii obidite dusă de tinerii ţărani din trecut. Sentimentul de dragoste, durerea despărţirii, sînt exprimate cu un intens lirism. Tiberiu Olah a uilizat ingenios procedeul variaţiunii, dovedind un deosebit simţ al dramaturgiei.

În cantata „Prind visele aripi", compusă în cinstea celei de-a 15-a aniversări a Eliberării patriei, pe versuri de Maria Banuş, Tiberiu Olah îşi afirmă puternic aptitudinea sa de a zugrăvi conflicte de mari proporţii, cu tragice dezlănţuiri. Tematica lucrării este profilarea luminoasă a viitorului în perioada întoarcerii armelor împotriva hitleriştilor. Tema corală a introducerii, de o vibrantă inspiraţie poetică, sugerează începutul istoriei noii Romînii eliberate, „Trec anii ca valul, ca spumele mării / Ce leagă-o lume-ngropată / O stîncă se-nalţă deasupra uitării / O vară fierbinte, curată". Înfrîngerea fascismului este redată în secţiunea a treia şi final prin exploatarea unui motiv ritmico-armonic, pînă la tensiunea paroxistică cerută de sensul tragic al momentului. Compozitorul concretizează mersul ascendent al istoriei, începînd cu fuga corală pe versurile „Romîni, puneţi mîna pe dreptele arme, zdrobiţi hitleriştele hoarde", fugă ce se încheie pe textul „Prind visele aripi, se avîntă spre soare / O vrajă, o vînt, libertate!" Corul introductiv revine, precizînd, în cadrul unei passacaglii impetuoase, semnificaţia victoriei. Tiberiu Olah a găsit în aceste cantate, ce îngăduie să se întrevadă felul în care se va cristaliza stilul său componistic, soluţii expresive: realizarea unor profiluri modale caracteristice, a unor dezvoltări ritmice extrem de dinamice şi o plasticitate frapantă a orchestraţiei.

„Cantata anilor lumină" de Anatol Vieru, pe versuri de Nina Cassian, elogiază energia şi abnegaţia cu care poporul nostru construieşte socialismul. Anatol Vieru a căutat să obţină în această lucrare, ce pare a tinde spre abstractizare, o imagine muzicală mai generalizată: imaginea conştiinţei constructive a oamenilor muncii. Elementele *plastice* (în accepţia strictă a cuvîntului) au fost ocolite. Potrivit acestei concepţii, cantata a fost structurată în formă de sonată (formă proprie în primul rînd genului simfonic şi instrumental de cameră). Cele două teme (a doua preia melodia cunoscutului cîntec „Ţară scumpă, să trăieşti", compus de Vieru pentru muzica filmului „Pe drumurile Romîniei") nu sînt doi termeni de conflict, antagonici, ci ipostaze ale aceluiaşi material tematic, ceea ce nu ştirbeşte din caracterul activ, mobilizator al muzicii. Prin elemente ritmico-armonice a căror confruntare creează o mare tensiune a discursului coral-orchestral şi utilizînd o orchestraţie spectaculoasă, dezvoltarea captează energia interioară a primei teme. Finalul sugerează entuziasmul celor care „leagă şantiere uriaşe unul de altul, taie cu putere noi făgaşe, urcă schele". În încheiere, autorul, vrînd să evite ponciful apoteozei, a căutat să destindă atmosfera, fără să dilueze emoţional imaginea, intenţie valoroasă a cărei realizare a suscitat discuţii.

Cantata „Cîntecul păcii" pentru cor şi orchestră de Zeno Vancea, pe versurile poetului ceh Vitezslav Nezval în traducerea lui Andrei Tudor, este dedicată luptei pentru pace. Compozitorul a exprimat într-o modalitate lirică de amploare, viziunea sa asupra viitorului omenirii în condiţiile unei păci permanente. Ideea apărării, cu fermitate şi solidaritate, a păcii, se impune în mod convingător, printr-o realizare muzicală valoroasă. Dacă în unele episoade orchestra nu e tratată cu suficiente mijloace coloristice şi dinamice, în schimb mişcarea interioară a vocilor prezintă o mare varietate şi forţă de expresie. Caracteristic lucrării este faptul că, într-o desfăşurare lineară a muzicii, compozitorul a obţinut o melodică densă, datorită calităţii dezvoltărilor polifonice. E de remarcat că în preajma încheerii, în cadrul unui imn cu rezonanţă modală, Zeno Vancea a utilizat, pe lîngă tehnica imitaţiei polifonice, o bogată factură ritmică.

„Cantata Patriei" de Laurenţiu Profeta, pe text de Eugen Frunză, face, de asemenea, elogiul Romîniei noi. Scrisă pentru cor, doi solişti, recitatori, instrumente de suflat şi percuţie, această lucrare ilustrează cîteva momente importante din istoria ţării noastre. Figurile eroilor Horia şi Tudor străbat părţile I-a şi a II-a, „Garoafa înflorită" şi „Doină veche" ce excelează prin inspiraţia melodică. „Spre libertate" şi „Ridicaţi cuvînt de slavă" întruchipează elanul revoluţionar al maselor împotriva exploatării şi pentru construirea patriei socialiste. În aceste părţi au fost valorificate intonaţii ale cîntecului revoluţionar. Întrucîtva exterior substanţei muzicale, dînd finalului Cantatei o tentă cam retorică, este fragmentul în care compozitorul a încredinţat recitatorilor textul poetic. Lucrarea se distinge printr-o orchestraţie colorată, plină de dinamism, echilibrul şi limpiditatea construcţiei.

„Cantata festivă" de Aurel Stroe, pe versuri de Victor Tulbure, a fost compusă cu prilejul celei de-a 15-a aniversări a Eliberării. Materialul tematic, de esenţă populară, este viguros tratat astfel încît ideea poetică a căpătat o amplă rezonanţă: „Oriunde-aş fi te întîlnesc în cale / O, ţara mea cu tîmple de argint, / Mă-nalţ în piscul frumuseţii tale / Te apăr şi te laud şi te cînt...". Caracterul liric festiv al lucrării rezultă dintr-un discurs muzical viu, obţinut de autor în special prin subtila exploatare a structurilor modale.

Din sfera cantatei lirice pe tema patriei, „Cantata festivă" de Ştefan Niculescu, pe versuri de Nina Cassian, afirmă capacitatea autorului de a investiga şi interpreta creator elementele ritmico-modale folclorice.

Cantata a II-a de acelaşi autor, pentru tenor, cor şi orchestră pe text de Gelu Naum — din poemul „Un singur lucru" — este o lucrare cu caracter lirico-dramatic, în care compozitorul a exprimat atitudinea protestatară faţă de atrocităţile războiului. Melodismul bazat pe interesante fluctuaţii modale, armonia expresivă, tehnica polifonică evoluată şi culoarea orchestraţiei, sînt însuşiri ce situează această lucrare printre lucrările de seamă ale genului.

Un omagiu adus eroilor răscoalelor țărănești din 1907 îl constituie cantata „Evocare" de Mircea Istrate, pe versuri de Veronica Porumbacu.

Dintre cantatele scrise în spiritul cîntecului, și prin excelență corale, amintim „Mai multă lumină" și „Povestea bradului" de Sabin Drăgoi, „Grivița luptătoare" de Constantin Palade, „Minerii Jiului" de Teodor Bratu, ce completează tabloul creației vocal-simfonice pe temă istorică.

Inspirîndu-se din viața tineretului, Andrei Porfetye a dovedit prin „Cantata de cameră", scrisă pentru o formație orchestrală restrînsă, bogate resurse componistice. Lucrarea transpune în imagini muzicale versuri din ciclul „Primele iubiri" de Nicolae Labiș. Elocința contrapunctică (cu unele ecouri din creația contemporană în stil neoclasic) și finețea instrumentației sînt însușiri caracteristice ale acestei lucrări.

Prin oda și poemul vocal-simfonic poeții și compozitorii aduc laudă Patriei pentru măreața operă de desăvîrșire a construirii socialismului. Dintre acestea s-au impus oda „Mărire ție, patria mea" de Mihail Jora, prin calitatea imaginii și patosul patriotic ; „Pe plaiuri moldovene" de Viorel Doboș pentru cor mixt, bariton și orchestră, închinat constructorilor hidrocentralei de la Bicaz, lucrare inspirată din cîntecele și dansurile populare ale regiunii. În poemul-cantată „Patria mea" de Doru Popovici, lucrare remarcabilă prin concizie și plină de poezie, este utilizat ca sursă de inspirație cîntecul popular „Pe un picior de plai".

Inspirată din prefaceerile petrecute în acești ani în orașul Galați, unul din marile șantiere ale construcției socialiste, „Odă orașului meu" de Theodor Grigoriu, dovedește maturitatea artei compozitorului, prin pagini lirice de o expresivitate rafinată, la realizarea cărora participă tratarea transparentă a părții solistice, utilizarea cu suplețe a partidelor corale divizate, calitatea polifoniei în general și plasticitatea orchestrației.

Una din primele lucrări din genul baladei vocal-simfonice este „Gheorghe Doja" de Constantin Palade, pe versuri de Nicolae Nasta. Autorul a evocat, în imagini muzicale vii, răscoala din anul 1514 a țăranilor iobagi. Construită în șapte părți („Preludiul răscoalei", „Chemarea lui Doja", „Iobagii îl urmează", „Femeile se alătură în luptă", „Clopotul răscoalei", „Omorîrea lui Doja", „Buciumă glasul lui Doja"), lucrarea este axată pe două motive, tratate contrastant în sistemul ciclic.

În „Balada steagului" de Sigismund Toduță, pe versuri de Victor Tulbure, lucrare cu caracter dramatic, îndeosebi datorită aspectului modal al dezvoltărilor polifonice, sînt folosite cu precădere teme de bocet. Durerea mamei care și-a pierdut fiul în lupta pentru dreptatea socială, apoi ideea viitorului, sînt exprimate în chip pregnant.

„Balada pentru bariton, cor și orchestră" de Mihail Jora, pe versuri de Mariana Dumitrescu, exprimă suferințele și lupta poporului pentru libertate. Măestria artistică a lui Mihail Jora se vădește și aici prin subtilitatea cu care slujește ideea poetică și unitatea cu care își structurează materialul muzical. Diferitele episoade solistice și corale se desfășoară consecvent în stil de recitativ popular. Această factură recitativică și caracterul liber, improvizatoric, al dezvoltării sau, uneori, elementul de pură declamație, sînt specifice genului de baladă. Compozitorul a realizat prin dozarea contrastelor dintre liric și dramatic imagini impresionante.

Genul de cea mai mare complexitate, ce pune o seamă de probleme specifice, este oratoriul. Acest gen nu face apel la reprezentarea scenică ci se realizează doar cu mijloacele aparatului vocal-simfonic (orchestră, cor, soliști și eventual povestitor), căruia i se încredințează atît desfășurarea epico-dramatică propriu-zisă cît și momentele de meditație, de lirism. În oratoriul romînesc un rol important, simbolizînd eroul colectiv, îl are partea corală, compozitorii noștri folosind din plin bogata tradiție națională a muzicii vocal-corale. Partea corală și solistică precum și recitativul capătă o funcție dramatică hotărîtoare în transmiterea ideii poetice a textului. Elementul orchestral intervine activ în discursul muzical. Tratarea orchestrală potențează substanțial dezvoltările tematice, simfonizînd acțiunea muzicală, în sensul participării ample la realizarea concepției dramatice. Potrivit temei abordate, sensibilității și stilului fiecărui compozitor, întîlnim diverse soluții în creația oratorului romînesc contemporan.

În oratoriul „Tudor Vladimirescu", ce aparține genului vocal-simfonic monumental, compozitorul Gheorghe Dumitrescu a zugrăvit în imagini realiste grandioase un moment memorabil din istoria națională : eroica răscoală din 1821. Pe linia unei concepții contemporane în tratarea evocării istorice, apoteoza lucrării (urmînd după cele două mari secțiuni — Răscoala și Omorîrea lui Tudor —) slăvește împlinirea secularelor năzuințe de libertate ale poporului, pe care o trăim astăzi. Textul a fost alcătuit pe baza unor izvoare istorice și folclorice autentice. Plămădirea lor într-un vast cadru de acțiune imprimă părții literare a oratoriului un evident caracter epopeic. Compozitorul a interpretat ideea eroică pe mai multe laturi, ceea ce a dat posibilitatea structurării prin succesiuni contrastante. Astfel sînt : tragismul morții lui Tudor — în două ipostaze — (durerea mamei și blestemul Oltului), ironia la adresa asupritorilor (Cîntecul oltencelor), glorificarea lui Tudor și a poporului. Gheorghe Dumitrescu a utilizat o melodică de largă respirație și cu un accentuat caracter național. Atît temele direct folclorice cît și cele proprii au servit compozitorului, în elaborarea discursului muzical, la reflectarea psihologică a diferitelor personaje aflate în luptă (majoritatea personificate tematic) și ca atare au contribuit la dialectica contrastelor. Frumusețea și valorea lucrării e generată în special de recitativul folcloric. Partitura ne re-

levă aptitudinea deosebită a acestui element de a intensifica ritmul acțiunii. De asemenea, de o mare importanță sînt măiestria scriiturii corale, expresiva tratare armonică modală și culoarea orchestrației.

Mai recent, realizat de același compozitor, oratoriul „Grivița noastră", pe versuri de Cicerone Theodorescu, închinat luptelor eroice ale muncitorilor Griviței, culminînd cu greva din februarie 1933, e conceput ca un poem liricodramatic, spre deosebire de oratoriul „Tudor Vladimirescu" (lucrare esențialmente epică). Elementele epice se subordonează factorului liric dramatic ce slujește în chip mobilizator, agitatoric, faptele, evenimentele evocate.

Construită în triptic, lucrarea zugrăvește imagini din realitățile sociale ale Griviței asuprite (partea centrală), încadrate de imagini din Grivița de azi (prolog-epilog). Cunoscutul cîntec de luptă muncitoresc, născut în toiul grevei „Alarmă, alarmă la C.F.R.", asigură prin prezența lui de-a lungul întregului oratoriu, ideea de continuitate a luptei revoluționare, legînd organic eroicele lupte din trecut, de elanul constructiv al actualității. Acest cîntec, cu energia sa ritmico-intonațională, alimentează inepuizabil substanța lucrării. Accesibilitatea directă și forța evocatoare sînt principalele calități ale oratoriului „Grivița noastră".

Totuși unele episoade aduc adesea o discontinuitate a acțiunii muzicale. De asemenea, tratarea pe alocuri facilă a orchestrei opacizează linia vocal-corală, slăbind vigoarea expresiei artistice.

Răscoalele țărănești din Transilvania, conduse către sfîrșitul secolului al XVIII-lea de Horia, Cloșca și Crișan, au constituit tema oratoriului „Horia" de Alfred Mendelsohn. Compozitorul s-a inspirat din intonațiile muzicii populare sătești arhaice și totodată din cîntecul revoluționar de mase. Lucrarea cuprinde 12 tablouri, corespunzătoare celor 12 momente poetice din care a fost alcătuit textul lui Vlaicu Bîrna. Fuziunea acestor tablouri e creată prin utilizarea cîtorva elemente muzicale de comunicație. Acțiunea se dinamizează cu ajutorul recitativelor susținute de tenor și bariton iar contrapunderea lirică a fost realizată prin intervențiile celor două mezzosoprane. La valoarea momentelor de tensiune cum sînt partea a doua — „Răscoala" — și a treia — „Vînzarea și moartea" — ca și marșul funebru, contribuie expresiva țesătura polifonică și mijloacele armonice și orchestrale.

Oratoriul „Pentru Marele Octombrie" de A. Mendelsohn, pe versuri de Maiakovski, axat pe o tematică de puternică semnificație revoluționară, este o suită de tablouri vocal-simfonice, legate între ele prin recitativele tenorului (povestitor).

Oratoriul „1907" de același compozitor, pe textul a 8 poeme din volumul „1907" și al unui poem din „Cîntare omului" de Tudor Arghezi, prezintă o concepție mai caracteristică, fiind vorba mai degrabă de o sinteză dintre cantata lirică și poemul vocal-simfonic. Muzica redă mai puțin lupta propriu-zisă cît ambianța sufletească, atmosfera de luptă a răscoalei țărănești, compozitorul izbutind să interiorizeze ideea. Fiecare din episoade se integrează în drama răscoalei dar nu în sensul desfășurărilor epico-dramatice *descoperite*, ci urmărind o imagine mai *de esență*. În acest sens își orientează compozitorul bogăția nuanțelor lirice, satirice, dramatice.

Oratoriul „Sub soarele păcii" de Hilda Jerea, pe versuri de Dan Deșliu, e una din primele lucrări dedicate luptei pentru pace și are mai mult aspectul suitei de tablouri vocal-simfonice. Împletirea luptei pentru pace cu eforturile constructorilor socialismului constituie tema centrală. Dramaturgia muzicală se lasă predominată de tematica lirică, mobilizatoare („Slăvită fie patria noastră", „Copiii revoluției", „Cîntec de dragoste" etc.).

Oratoriul „Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov, compus în cinstea celei de a 15-a aniversări a Eliberării, oglindește la modul epopeic, anii de cumplită suferință a comuniștilor deținuți, din închisoarea Doftanei, apoi pustiitorul război hitlerist. Eliberarea și lupta pentru pace sînt glorificate în ultima parte a oratoriului ce se încheie cu refrenul „Cu pieptul plin de bucurie / Pe tot cuprinsul romînesc / Voioși cîntăm azi slavă ție / Partid al celor ce muncesc". Dezvoltarea resurselor cîntecului revoluționar și folcloric, construcția unitară și intensitatea suflului dramatic, au situat această lucrare printre izbînzile genului.

Oratoriul „Scînteia eliberării" de Ovidiu Varga, dedicat luptei ilegale a Partidului, a fost scris pe „Balada tovarășului căzut, împărțind Scînteia în ilegalitate" de Victor Tulbure. Compozitorul a urmărit o caracterizare strictă a personajelor ce susțin acțiunea : comunistul ilegalist (bariton), mama (mezzosoprană), procurorul (bas) și judecătorii (grup de tenori). Ansamblul coral reprezintă masa luptătorilor comuniști. Folosind cu un remarcabil simț dramatic intonațiile cîntecului revoluționar, Ovidiu Varga a realizat o muzică de un puternic caracter conflictual, potrivit ideii de bază a lucrării : lupta pentru răsturnarea dictaturii fasciste.

Compozitorul Tiberiu Olah a realizat, pe baza unor fragmente din poemul „150.000.000" de Vladimir Maiakovski, oratoriul „Constelația omului". Lucrarea este construită în două secțiuni : prima oglindește revoluția proletară iar cea de a doua prefigurează victoria mondială a comunismului și slăvirea acestei victorii printr-un uriaș miting. O temă viguroasă generează întreaga dezvoltare simfonică pe care compozitorul a conceput-o într-un sistem ciclic de variațiuni. Lucrarea se distinge prin viziunea grandioasă, adecvată spiritului maiakovskian, asupra societății viitoare. Tiberiu Olah a exprimat, într-un limbaj lirico-dramatic complex, ideea de universalitate a comunismului. Tratarea corală e viguroasă și plină de fantezie modal-

polifonică. Uneori corul capătă un deliberat aspect declamativ pentru a afirma caracterul „literar", de *manifest liric*, specific maiakovskian.

Creaţia noastră din acest gen s-a mai îmbogăţit cu oratoriile „Ştefan Furtună" de Wilhelm Berger, „Lazăr de la Rusca" de Diamandi Gheciu şi „Stejarul din Borzeşti" de Matei Socor.

Printre lucrările vocal-simfonice ce au fost fecundate de lirica populară, se află oratoriul „Mioriţa" pentru cor, soli şi orchestră, de Anatol Vieru, lucrare de largă respiraţie. Compozitorul, tratînd melosul popular într-o scriitură vocal-orchestrală sugestivă, a reuşit să transpună în imagini muzicale emoţionante, universul poetic al baladei populare.

O lucrare recentă, scrisă în cinstea celei de a XX-a anversări a Eliberării, este Oratoriul pentru soliști, cor mixt, cor de copii şi orchestră „Zorile de aur" de Gheorghe Dumitrescu, pe versuri de Cicerone Theodorescu. Lucrarea a fost construită în 4 părţi intitulate: „Un corn în noapte"; „Viscolul"; „Luceafărul de dimineaţă", „Zorile de aur", conţinînd imagini ce zugrăvesc viaţa apăsătoare din trecut a maselor, calamităţile din perioada criminalului război hitlerist, lupta poporului în frunte cu clasa muncitoare sub conducerea partidului pentru realizarea istoricului act de la 23 August, victoria împotriva fascismului, efortul de construire a unei vieţi noi, dus de către masele eliberate, elanul poporului ce se îndreaptă spre zările luminoase ale socialismului.

Unele simfonii din creaţia noastră, folosind texte poetice, ca de pildă Simfonia a IV-a „Apelul Păcii" de Alfred Mendelsohn, Simfonia a II-a de Gheorghe Dumitrescu, sau Simfonia II-a a Republicii de Nicolae Buicliu, întregesc tabloul creaţiei noastre vocal-simfonice. În partea a III-a, scherzo, din Simfonia a II-a, dedicată celei de a XV-a aniversări a Republicii, Gheorghe Dumitrescu a utilizat versuri populare. Cîntecul de mase, pe versurile lui Nicolae Labiş ce slăvesc patria socialistă („Pe pămîntul acesta se înalţă furnale / Cu lava fierbinte în miez clocotind / Sub pămîntul acesta îşi taie o cale / Minerii, spre roca de fier şi de argint") a constituit materialul tematic al dezvoltărilor polifonice din finalul — andante maestoso — al simfoniei.

Din această scurtă trecere în revistă a realizărilor mai importante, se desprind numeroase însuşiri de preţ pe care le prezintă creaţia vocal-simfonică romînească cum sînt: forţa mesajului, intensitatea dramatică, expresivitatea şi originalitatea materialului tematic, (inspirat din cîntecul popular), amploarea şi complexitatea dezvoltărilor vocal-orchestrale etc. Există însă necesitatea îndepărtării unor scăderi ca de pildă: restrîngerea preocupărilor unor compozitori la tematica trecutului istoric, grandilocvenţa discursului muzical, exacerbata participare a orchestrei la acţiunea muzical-dramatică (sau dimpotrivă pasivitatea) precum şi unele deficienţe provenind din alegerea şi organizarea nu totdeauna fericită a textelor. Dezbaterile de creaţie, pe baza analizei aprofundate a lucrărilor, constituie un mijloc eficient pentru înlăturarea pe viitor a tuturor aspectelor de imperfecţiune. Acest tînăr gen muzical, aflat în plină dezvoltare şi atît de iubit de mase, trebuie abordat cu o cunoaştere mereu mai temeinică şi multilaterală a contemporaneităţii — condiţie fundamentală a adevăratei măiestrii artistice.

IOAN D. CHIRESCU

Cîntecul de masă şi muzica corală

Cu mîndrie şi satisfacţie privim astăzi drumul parcurs de cîntecul de masă şi de muzica corală în cei 20 de ani de la Eliberare. Contribuţia adusă de acest gen la mobilizarea maselor largi în opera măreaţă de desăvîrşire a construcţiei socialiste ne umple inima de bucurie.

Cele mai bune cîntece create în această perioadă se caracterizează prin bogăţia şi varietatea tematicii, în care străbate ritmul impetuos al transformărilor petrecute în epoca noastră. Ele izvorăsc dintr-o inspiraţie sinceră şi profundă şi redau cu ajutorul unor melodii avîntate, expresive, înveşmîntate coral cu măiestrie optimismul, elanul şi patriotismul muncii constructive, lupta poporului pentru făurirea noii orînduiri sociale.

Sprijinindu-se pe bogata tradiţie a cîntecului muncitoresc revoluţionar, compozitorii au creat îndată după istoricul act de la 23 August 1944, cîntece care slăveau patria eliberată, primele victorii obţinute sub conducerea partidului în munca de reconstrucţie a ţării, dragostea de patrie şi elanul constructiv al poporului nostru. Pretutindeni răsunau în această perioadă cîntecele de luptă ale comuniştilor, ale gărzilor patriotice, ale ostaşilor din diviziile „Tudor Vladimirescu" şi „Horia, Cloşca şi Crişan". Cîntecele de muncă apărute în perioada imediat următoare Eliberării cît şi acelea dintre anii 1946—1948 dedicate avîntului patriotic şi muncii entuziaste a tineretului de pe şantiere se bucură şi astăzi de popularitate datorită forţei lor artistice, caracterului simplu şi accesibil al structurii muzicale. Au fost create cîntece de un vibrant patos patriotic-revoluţionar inspirate de actul proclamării Republicii, de avîntul constructiv al poporului condus de partid : Steagul Partidului de Matei Socor, Frumoasă eşti patria mea de Radu Paladi, Cîntec pentru Republică de Elly Roman, Ţărişoara mea de Paul Constantinescu, Cîntec despre Patria iubită de Laurenţiu Profeta, Înainte la muncă de Vasile Popovici şi altele.

În etapa următoare au apărut cîntece strîns legate de actualitate, cu o largă rezonanţă cetăţenească, printre care amintim : Ţara mea de Aurel Giroveanu, Patrie iubită de Mircea Neagu, Cîntec pentru Scînteia de Hilda Jerea, De strajă păcii am jurat de Ovidiu Varga, Veniţi cu toţi la luptă pentru pace de Anatol Vieru, Gatere şi circulare de Gheorghe Şoima, Bădiţ-al meu de Vasile Popovici.

Perioada avîntată a construcţiei socialiste a dat impuls compozitorilor noştri care au acordat o atenţie din ce în ce mai mare genului. Ei au realizat, în cadrul unei sfere tematice largi, cîntece valoroase care au fost primite cu căldură şi însuşite de mase. Multe dintre ele au fost închinate Partidului, dintre care : Partidul de Vasile Popovici, Te cînt partid de Mircea Neagu, Partidul ne conduce de Marin Constantin, Partidul meu de Gheorghe Danga, Partid tu, inimă a ţării de Hilda Jerea, Steagul Griviţei greviste de Theodor Bratu, Cîntăm partidului slavă de Dumitru Bughici, De 40 de ani de Harry Schwartzmann, Partidul de Tiberiu Olah, De-aş avea un milion de inimi de Sabin Drăgoi, Sub flamura partidului de Constantin Arvinte, Partidului părinte-al bucuriei de Constantin Romaşcanu ş.a.

Patria noastră socialistă este cîntată de compozitori în cîntece mobilizatoare, străbătute de forţă şi dinamism : Ţară scumpă să trăieşti de Anatol Vieru, Aceasta e patria mea de Dumitru Bughici, Mi-e dragă stema ţării mele de Sergiu Sarchizov, Peste ţara mea de Ion Croitoru, Republică, lumină vie de Sabin Drăgoi, Patrie liberă de Gheorghe Bazavan, O mîndrie am pe lume de Vasile Timiş, Lauda patriei de Theodor Bratu, Patria mea de Achim Stoia, Mîndrie şi cîntec ne eşti, Romînie de Constantin Palade, Floare roşie de Marţian Negrea, Cîntecul patriei mele de Dinu Stelian, Din inimă-ţi cînt ţara mea de Dumitru Botez, Strofe pentru Republică de Diamandi Gheciu, Ţara mea de Hilda Jerea, Construim o ţară nouă de Jodal Gabor.

Larg îmbrăţişate de masele de oameni ai muncii au devenit acele creaţii care se inspiră din eforturile constructive pentru dezvoltarea industriei şi agriculturii socialiste, din aspectele noi ale oraşelor şi frumuseţile patriei : Glorie clasei muncitoare de Florin Comişel, Cîntec pentru Hunedoara de Dumitru Botez, Cîntă marile furnale de Sabin Drăgoi, Cîntecul ceferiştilor de Dumitru Bughici, Muncitori biruitori de Vasile Timiş, Ceferiştii de Sergiu Sarchizov, Marşul muncitorilor de Filaret Barbu, Unu Mai de Dinu Stelian, Noi victorii cucerim de Ovidiu Varga, Harnicele ţesătoare de Liviu Ionescu, Ciocanul şi suveica de Radu Paladi, 'Nălţăm furnaliştilor cîntare de Harry Schwartzmann, Bucurie-n colectivă de Gheorghe Bazavan, Mai bogat să creştem lanul de Constantin Palade, Pornesc tractoarele de Ion Croitoru, Povestea

holdei de Vasile Popovici, Sărbătoarea recoltei de Ion Alexandrescu, Floarea muncii de Nicolae Oancea, Sus la Murfatlar în vie de Hilda Jerea, Cîntec de seceriș de Eugen Teger.

Tema păcii și prieteniei între popoare, viața și munca tineretului a ostașilor, i-a inspirat puternic pe compozitorii noștri : Noi viața apărăm de Ovidiu Varga, Crainici ai păcii de Sergiu Sarchizov, Slăvesc pe Lenin de Dumitru Bughici, Biruitor e Marele Octombrie de Gheorghe Danga, Lenin e cu noi de Mauriciu Vescan, Stă de veghe tot pămîntul de Vasile Popovici, Veniți cu noi de Hilda Jerea, Cîntecul prieteniei, Veniți sub stindardele vieții, Sub mîndre flamuri tinerești de Radu Paladi, Te cîntăm, te slăvim libertate de Emil Lerescu, Cad negre lanțuri de Teodor Bratu, Cîntec de pace de Florin Comișel, Cîntecul păcii liber zboară de Gheorghe Derițeanu, Înainte, partidul ne conduce de Marin Constantin, Cîntec vesel de brigadă de Laurențiu Profeta, Te iubim tinerețe de Radu Șerban, Jocul prieteniei de Jean Letoni, Tinerețea unită veghează de Zaharia Popescu, Cîntecul armatei populare, Înainte marș de Dinu Stelian.

Multe din cîntecele amintite au reușit să realizeze o admirabilă sinteză între sfera intonațională a folclorului nostru tradițional și cea a cîntecului muncitoresc revoluționar. În plenarele secției de muzică corală și de masă a Uniunii Compozitorilor au avut loc dezbateri care au subliniat preocuparea compozitorilor noștri pentru lărgirea tematicii cîntecului de masă, prin abordarea pe lîngă marș, a imnului, a cîntecului liric și satiric. Au fost evidențiate succesele compozitorilor care dezvoltă în chip personal calitățile cele mai reprezentative ale cîntecului popular, cum sînt concizia și pregnanța elementului tematic, plasticitatea imaginii legătura subtilă între text și melodie. Compozitorii noștri au fost permanent preocupați de îndepărtarea manierelor facile, rutiniere, a intonațiilor șablon, izbutind printr-o muncă perseverentă, plină de răspundere și în același timp de pasiune, să creeze cîntece pline de frumusețe și forță melodică.

Accesibilitatea — ca trăsătură de bază a genului — este proprie cîntecului de masă. Dacă compozitorii au reușit să obțină succese în acest domeniu, aceasta se datorește în primul rînd încrederii cu care s-au apropiat de această formă simplă dar foarte eficace pentru redarea ideilor majore ale epocii noastre, idei care, atunci cînd sînt redate la un nivel artistic corespunzător, capătă o neîntrecută putere de convingere. Concepția despre „sfera mărginită" a conținutului și mijloacelor de expresie a acestui gen s-a dovedit în practica de creație ca lipsită de orice fundament. A crea un cîntec de masă care să devină un bun spiritual al întregului popor, este o sarcină grea, dar cu atît mai atrăgătoare pentru un compozitor. Este nevoie, pe lîngă meșteșug, de multă fantezie, gust, spirit de discernămînt, un simț dezvoltat al noului și o înțelegere lipsită de prejudecăți a noțiunii de accesibilitate, care nu poate fi realizată decît cu ajutorul unui limbaj artistic direct, simplu, plastic și expresiv. Un cîntec bun este un tovarăș nedespărțit ce ne însoțește în procesul muncii și în orele de destindere.

Creatorii de cîntece au acordat o vie și sporită atenție cîntecelor pentru copii și tineret. Avînd permanent în vedere importanța social educativă a acestui gen, compozitorii au fost preocupați continuu de dorința realizării lor la un nivel înalt de măiestrie, cu ajutorul unui limbaj simplu și direct, pentru a putea fi înțelese și reținute cu ușurință. În aceste cîntece sînt prezente temele dragostei de patrie și de partid, de școală și de meseria aleasă, frumusețile naturii, drumeției. Ele slăvesc curajul, demnitatea, cultivă sentimentul datoriei și al colectivității. Multe cîntece valoroase scrise de compozitorii noștri ajută la formarea educației comuniste a copiilor și tineretului. Cele mai frumoase creații de acest gen sînt concepute în formele simple ale cîntecului popular, compozitorii noștri preocupîndu-se pentru lărgirea sferei creației pentru copii și tineret în vederea dezvoltării la aceștia, încă de la o vîrstă fragedă a interesului și dragostei pentru comorile creației populare. Este demnă de apreciat strădania compozitorilor de a se apropia de lumea sufletească a copiilor și tineretului cu ajutorul unor cîntece realizate, în forme accesibile, care nu cer eforturi prea mari de înțelegere și executare. Astfel de cîntece devin un puternic mijloc instructiv-educativ. Remarcăm ciclurile pentru copii ale compozitorilor : Matei Socor — Glas de clopoței, Gheorghe Derițeanu — Mlădițe noi, Lucian Teodosiu — În Poiana adumbrită, Corneliu Mereș — Hai la joc, Hilda Jerea— Ramuri înflorite, Dumitru Stancu — Primăvară, primăvară, Sergiu Sarchizov — Bună dimineața, patrie nouă, Max Eisikovits — 20 coruri pentru copii, Liviu Comes — Caiet de cîntece pentru copii.

Preocupați de realizarea lucrărilor într-o formă simplă, atrăgătoare, de mare accesibilitate, dar care să nu îngusteze posibilitățile de îmbogățire a mijloacelor de expresie a cîntecului, compozitorii au obținut succese apreciabile în crearea de piese corale ample, în forme evoluate și cu o factură interesantă. În acest sens sînt demne de relevat o serie de creații ale unor compozitori ca Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Vasile Popovici, Achim Stoia, piese care se caracterizează prin varietatea de stil, sensibilități artistice și modalități de expresie diferite. Dintre cei mai tineri, Radu Paladi, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Doru Popovici, Theodor Bratu, Miriam Marbe, Sergiu Sarchizov ș.a. realizează nu rareori în coruri a cappella idei creatoare, îndrăznețe, inovatoare, turnate în forme muzicale bine echilibrate, mînuind interesante și inedite sonorități corale. Remarcăm cu satisfacție în aceste piese prezența unei tematici majore, legată de trecutul de luptă al poporului sau de realitatea actuală : Dar de nuntă și Ciorcîrlii spre soare de Radu Paladi,

Trei coruri pe versuri de Octavian Goga şi Trandafirii de Sergiu Sarchizov, Trei momente din Luchian şi „1907" de Theodor Bratu, E chipul tău, Fericire de Tiberiu Olah, Madrigale de Doru Popovici, Baba-n sat de Aurel Stroe, Ţara-ntreagă-i o cunună de Mircea Chiriac, Cununa grîului de Nicolae Beloiu.

Îmi îngădui să arăt că sub impulsul dinamismului timpului nostru, am căutat să valorific într-un fel mereu înnoit cuceririle artei corale pe care le-am preluat de la maestrul Dimitrie Kiriac şi le-am continuat începînd din anii tinereţii. Pe lîngă intonaţiile vii, mobilizatoare, pe care le-am dezvoltat în multe cîntece începînd cu Cîntecul partizanilor păcii, am căutat noi soluţii de îmbogăţire a melodiei şi de înfrumuseţare a ţesăturii armonico-polifonice, cum am făcut de exemplu în Dobrogea de aur, unde entuziasmul pe care mi-l sugerează tema, mi-a inspirat o muzică de imn în care utilizarea cromatismului are drept scop să creeze multă culoare expresivă.

Sînt de semnalat şi alte aspecte deosebit de interesante pe care le vădeşte creaţia corală din aceşti ani. Aş aminti astfel continuarea stilului specific revoluţionar cu un colorit împrospătat ca de exemplu în creaţia lui Vasile Popovici. Alte tendinţe şi reuşite remarcabile întîlnim în creaţia corală al lui Radu Paladi, de o factură dinamică, bazată în special pe dezvoltări ritmice apropiate uneori de genul instrumental ; în corurile lui Theodor Bratu care se remarcă prin căutarea unor procedee polifonice adecuate structurii melosului popular ; în corurile lui Tiberiu Olah, Sergiu Sarchizov, Anatol Vieru, Cornel Ţăranu şi alţii, unde desfăşurarea liberă a arhitectonicii este determinată de conţinutul adesea de un dramatism puternic al versurilor. Nu mai puţin interesantă este sinteza variată între latura corală şi cea instrumentală, pianistică sau orchestrală realizată de mulţi dintre creatorii acestui gen.

La îmbogăţirea permanentă a căilor de realizare în conţinut şi mijloace a cîntecului de mase şi a corului, un rol hotărîtor îl au discuţiile organizate de Uniunea Compozitorilor, conlucrarea dintre Biroul Secţiei şi compozitorii acestui gen, colaborarea dintre Uniunea Compozitorilor şi Casa Centrală a Creaţiei Populare, organizarea concursurilor de creaţie, cum este de pildă Concursul „Ion Vidu", şi în genere vasta acţiune de promovare prin concerte, emisiuni radiotelevizate, tipar, disc. Toate acestea au ridicat neîncetat nivelul exigenţelor din partea publicului ascultător, a zecilor de mii de corişti, a dirijorilor şi compozitorilor. Aceasta are ca rezultat o binefăcătoare influenţă între subgenuri în sensul apropierii creaţiei corale de tematica largă, proprie cîntecului de masă şi a ridicării genului pînă la cerinţele unei realizări superioare.

Am avut şi avem multe de învăţat de la înaintaşii muzicii noastre corale — Gavriil Musicescu, Ion Vidu, Dimitrie Kiriac, Gheorghe Cucu ş.a. — ale căror lucrări astăzi larg cunoscute, îşi datorează popularitatea în primul rînd faptului că se bazează pe exprimarea unei interesante tematici de viaţă, utilizînd resursele expresive ale substanţei folclorice şi un limbaj popular însuşit în profunzime. Valorificarea şi dezvoltarea în continuare a celor mai bune tradiţii din creaţia înaintaşilor muzicii corale este o sarcină de mare însemnătate. Promovarea unei creaţii de cîntece strîns legate de intonaţia folclorică, trebuie să se desfăşoare pe trepte tot mai înalte, pe drumul unei sinteze superioare şi a unei generalizări profunde a tezaurului folcloric.

Prelucrările de folclor pentru cor a cappella din ultimii ani se remarcă printr-un stil evoluat mai apropiat zilei de azi. Faţă de formele extrem de simpliste, epigonice, care la un moment dat constituiau o categorie nesatisfăcător de întinsă în acest domeniu, rezultatele obţinute sînt dintre cele mai bune. Subliniem realizarea artistică deosebită a unor lucrări ca : Nuntaşii de Ion Totan, Călăşul oltenesc de Gheorghe Bazavan, Codrule cu frunză lată de Constantin Palade, S-au tăiat pădurile de Vinicius Grefiens, Patru cîntece pe versuri din folclorul nou de Gheorghe Derieţeanu, Cîte zile-s într-un an, de Vasile Popovici şi altele.

Cu prilejul celei de a XX-a aniversări a Eliberării, compozitorii noştri au realizat cîntece reuşite, inspirate, pe care le-au dedicat marii sărbători. Printre acestea amintim : *Cîntec de bucurie* de Vasile Popovici, *Ţara mea ca o grădină* de Theodor Bratu, *Bună dimineaţa, patrie nouă* de Sergiu Sarchizov, *20 de ani sînt 20 de stele* de Gheorghe Derieţeanu, *Ţara lui Făt-Frumos* de Tiberiu Olah, *Raza dimineţii* de Sabin Drăgoi, *Cinstire Republicii noastre* (cantată) de Laurenţiu Profeta, *Fermecată-i patria mea* de Gheorghe Costinescu.

O problemă care a stat mereu în atenţia creatorilor de cîntece ca o latură hotărîtoare asupra valorii muzicii de mase şi corală a fost aceea a legăturii dintre text şi muzică. Ştim că scopul unui cîntec este acela de a însufleţi şi mobiliza. În aceste condiţii cuvîntului îi revine un rol de prim ordin. Textul unui cîntec trebuie să prezinte o maximă calitate artistică, să spună mult în cuvinte puţine, să aibă o valoare poetică autentică, să solicite fantezia ascultătorului şi să-l anime. Cîntecele amintite, fie ele cîntece de mase, prelucrări de folclor sau piese corale ample, cu sau fără acompaniament, îşi datorează valoarea artistică unităţii structurale a versurilor cu melodiile lor. Versurile acestor piese sînt pline de miez, sînt exprimate într-o limbă clară, cu mijloace poetice alese, astfel încît majoritatea lor pot fi citite şi ca poezii de sine stătătoare. Este momentul să relevăm contribuţia importantă pe care au adus-o unii scriitori la reuşita acestui gen al muzicii noastre : Mihai Beniuc, Maria Banuş, Cicerone Teodorescu, Eugen Jebeleanu, Eugen Frunză, Dan Deşliu, Veronica Porumbacu, Nina Casian, Victor Tulbure, Ion Serebreanu, Ion Brad, ş.a.

Cînd autorii unui cîntec — poet și compozitor — gîndesc și trăiesc profund ceea ce vor să spună în acel cîntec, cînd se străduiesc să exprime ideile și sentimentele lor la un nivel artistic înalt, atunci rezultatul este un cîntec bun, reușit, capabil să emoționeze, să cuprindă și să le ducă înainte. Fiecare cîntec de masă reprezintă strădania și succesul personal al celui ce l-a zămislit, dar totodată și efortul colectiv, progresul general realizat de colectivitatea creatoare. De aceea este important ca la făurirea cîntecului de masă romînesc să participe un cerc din ce în ce mai larg de compozitori. Înțelegînd importanța acestui gen în procesul de făurire a conștiinței socialiste, compozitorii din toate generațiile s-au alăturat tot mai mult creației muzicale de masă. Putem trage concluzia că acest gen s-a îmbogățit în acești ani cu multe creații valoroase care au contribuit la mobilizarea maselor largi în procesul de construire a socialismului și au ajutat la creșterea conștiinței revoluționare, la educarea oamenilor muncii.

Să facem să răsune cu mai multă forță cîntecul de masă romînesc, să dăm glas acestui letopiseț viu, capabil să ne redea întreaga viață a poporului, cronica trecutului său de luptă, izbînzile revoluționare de azi, zările comuniste de mîine.

Împlinirea unei vechi dorințe

Să slujesc poporul prin cîntul meu, iată o veche dorință care a devenit sensul artei mele după Eliberare. În toată activitatea din anii de după 23 August și pînă astăzi am urmărit să fiu alături de harnicul nostru popor, care construiește o viață nouă. Am cîntat pe scenele Teatrului de satiră și umor „C. Tănase", la Radio, la Televiziune, pe scenele teatrelor din țară. Am cîntat în mijlocul muncitorilor, în turneele pe care le-am făcut pe șantierele țării. Am văzut ridicîndu-se orașe noi, uzine, hidrocentrale. De multe ori, în turnee, mi s-a întîmplat să nu mai recunosc locuri prin care mai trecusem, datorită rapidității cu care se schimbă peisajul țării, sub mîna harnică a oamenilor noștri. Încerc un sentiment de mîndrie în fața atîtor transformări și mă bucur că pot contribui și eu cu modestele mele forțe la opera de construire a unei vieți noi.

Desigur că în activitatea mea am abordat diferite genuri ale muzicii populare, dar am manifestat întotdeauna, preferința pentru romanță, gen la care m-am întors mereu, descoperindu-i de fiecare dată noi frumuseți. În repertoriul meu, romanța a ocupat locul principal. În aceste mici piese interpretul găsește o bogată gamă de expresie. M-au pasionat de la început și nu le-am părăsit niciodată. Am căutat să transmit ascultătorilor acea atmosferă învăluitoare plină de duioșie, specifică romanțelor.

Romanța este mereu tînără, nu și-a epuizat resursele. În sprijinul acestei afirmații sînt numele compozitorilor H. Mălineanu, G. Grigoriu, Florentin Delmar etc. care, în creația lor, au înscris romanțe pline de frumusețe și de un suflu nou. S-ar putea spune că astăzi place twist-ul; dar mîine îi va lua altceva locul, pe cîtă vreme romanța va fi mereu cîntată.

Aș vrea să mai menționez un alt aspect al activității mele: munca de imprimări la Casa de discuri Electrecord. Cabinele moderne de care ne bucurăm astăzi, studiourile perfect utilate, aparatajul modern, sînt lucruri pe care nu le-am fi visat acum 20 de ani. Grija cu care sîntem înconjurați, preocuparea consecventă de a ni se asigura cele mai bune condiții, ne sporesc responsabilitatea artistică.

În munca mea am căutat să învăț în permanență, am urmărit viața nouă a patriei, am urmărit omul nou, realizările sale. În centrul atenției mele stă astăzi întîmpinarea celei de a XX-a aniversări a Eliberării, cu prilejul căreia aș dori să realizez interpretări valoroase. Ne așteaptă ani din ce în ce mai frumoși și datoria noastră, a artiștilor, este să ne aflăm în primele rînduri, contribuind din toate puterile noastre la opera măreței înfăptuiri a societății socialiste.

IOANA RADU

GHERASE DENDRINO
și
J-V. PANDELESCU

Muzica ușoară

Anii de după Eliberare au înscris valoroase realizări și în muzica ușoară, gen atît de drag celor mai largi mase ale poporului. Este de amintit că în acest domeniu ne-am sprijinit pe o frumoasă tradiție, ilustrată de romanțele și cîntecele lirice ale unor compozitori ca Ciprian Porumbescu, Caudella, Mezetti și, mai aproape de noi Alexandru Leon, Cavadia, Ionel Fernic ș.a. În perioada dintre cele două războaie, Ion Vasilescu, Vasile Vasilache, Elly Roman, Gherase Dendrino ș.a. s-au străduit să păstreze această tradiție și să o dezvolte după posibilitățile lor, în sensul apropierii de cîntecul românesc, rezistînd influențelor cosmopolite și decadente care tindeau să înnece creația autohtonă. S-a urmărit îndeosebit realizarea unei muzici melodioase și accesibile. Această creație a fost încurajată de către publicul larg, căci despre un sprijin din partea oficialității nu putea fi vorba. Din păcate, muzica aceasta era întovărășită, adesea, de texte searbăde, goale de conținut. Uneori aceste texte aveau un conținut morbid care oglindea, în fond, „morala" burgheză. În ceea ce privește muzica de dans, aceasta era mai de regulă un simplu pretext ritmic, o muzică a... picioarelor. La acea epocă muzica ușoară era, de altfel, socotită la periferia creației artistice iar compozitorii din acest domeniu considerați pe o treaptă inferioară. Astăzi compozitorii de muzică ușoară se bucură de toată atenția, de toată prețuirea și sprijinul pentru creația lor.

Interpreții, este știut, nu aveau o situație mai bună. La discreția patronilor localurilor ce-i angajau, ei erau nevoiți să accepte cele mai umilitoare situații.

Odată cu eliberarea patriei, mărețele prefaceri din viața noastră, patosul înălțător al muncii socialiste, viața nouă a tineretului, au dat un impuls creator nou și compozitorilor de muzică ușoară.

În condițiile revoluției culturale ce se desfășoară cu succes în țara noastră, sub conducerea Partidului Muncitoresc Romîn, au fost obținute realizări de seamă. Au apărut lucrări valoroase care reflectă realitățile noi în imagini artistice sugestive, realizate adesea cu măestrie. Și dacă ideile înaintate ale contemporaneității, umanismul concepției noastre despre viață și-au aflat o expresie pregnantă într-o seamă de lucrări simfonice, vocal simfonice, în cîntece de masă și în muzica de cameră, muzica ușoară a fost și este antrenată permanent ca — pe măsura posibilităților sale — să-și îmbogățească conținutul, să ia parte activă la oglindirea realităților noi.

Alături de compozitorii din celelalte genuri, compozitorii de muzică ușoară s-au străduit, fiind orientați și sprijiniți în cenaclele și în munca din biroul secției respective de la Uniunea Compozitorilor, să se apropie cît mai mult de temele contemporaneității, de viața și realizările poporului. Ei au fost și sînt preocupați să dea o semnificație actuală cîntecelor, făurindu-le nu numai atrăgătoare și distractive dar și capabile de a comunica sentimente și idei legate de viața și aspirațiile oamenilor muncii, pentru a contribui astfel la stimularea acestora, la educarea tineretului în spirit socialist. Sfera largă de circulație a muzicii ușoare și puterea de înrîurire fac din ea un factor activ în procesul general de educare ideologică și estetică a oamenilor muncii, — ceea ce determină adoptarea unei atitudini sănătoase, constructive față de viață. Compozitorii de muzică ușoară au înțeles că rolul ce le revine este dintre cele mai importante, că muzica pe care o scriu poate și trebuie să exprime sentimente înalte : optimismul, dragostea de patrie, admirația față de frumusețile naturii, sentimentul de mîndrie pentru realizările oamenilor muncii, ca și dragostea adevărată și sinceră.

Creația noastră de cîntece este din ce în ce mai bogată în conținut, mai legată de specificul sensibilității noastre muzicale.

În lumina acestei orientări, o seamă de cunoscuți creatori de texte ca Constantin Cîrjan, Aurel Felea, Jack Fulga, Eugen Mirea, Mircea Bloc ș.a. au abordat temele de actualitate, oglindind multilateral însoritele aspecte ale vieții noi din patria noastră. Subliniem, de asemenea, cu o deosebită prețuire, faptul că au venit alături de noi să ne stimuleze prin stihurile lor inspirate, poeți ca Cicerone Teodorescu, Maria Banuș, Eugen Frunză, Vlaicu Bîrna, Mihu Dragomir, Ion Serebreanu și alții.

Un număr mare de compozitori — Ion Vasilescu, Elly Roman, Henry Mălineanu, Radu Șerban, Marius Mihail, Vasile Veselovski, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Temistocle Popa, Emanoil Ionescu, Noru Demetriad ș.a. au reflectat în cîntecele lor variate aspecte din viața oamenilor muncii.

Ion Vasilescu a dat cîntecului liric un conținut nou, îmbinînd tema dragostei cu aspecte ale muncii socialiste, ca de pildă transformarea socialistă a agriculturii în cîntecul „Drag îmi e bădița cu tractorul". Tot astfel, în „Macină mai

iute moară", Ion Vasilescu a căutat să exprime entuziasmul și belșugul muncii agricole în colectiv.

Nu rareori muzica ușoară s-a apropiat simțitor, prin caracterul ei, de cîntecele de masă. O seamă de melodii sînt dinamice, mobilizatoare, pline de avînt bărbătesc, stimulatoare la muncă. Menționăm cîntecele „Hei-rup" de Mauriciu Vescan, „Tovarășe, grăbește pasul" de Elly Roman etc.

Compozitorii au asimilat creator temele muncii socialiste. Eforturile colectiviștilor pentru asigurarea unei recolte bogate s-au oglindit în cîntecele „Spic de grîu" de Elly Roman iar în „Lină Cătălină" Radu Șerban a redat atitudinea nouă în muncă a textilistelor. În ce mă privește, munca neobosită, plină de abnegație a feroviarilor mi-a inspirat cîntecul „Cale lungă, drum de fier".

Este imens numărul în cele două decenii de la eliberare, al cîntecelor inspirate de frumusețile țării noastre, de realizările obținute pe drumul construirii socialismului. Sînt de citat din această sferă tematică „Pe litoral" de Radu Șerban, „Cîmpia sub lună" de Vasile Veselovski, „Valea Prahovei" de George Grigoriu, „Fata de la Săvinești" de Temistocle Popa etc. Voioșia, elanul creator al tineretului se reflectă în cîntece ca „Zamfir al meu" de Aurel Giroveanu, „Fir de borangic" de Elly Roman, „E noapte, toată lumea doarme" de N. Kirculescu și multe altele.

Dragostea de patrie și-a aflat ecou în numeroase cîntece, printre care „Țara mea" de Aurel Giroveanu, s-a bucurat de o meritată popularitate atît la noi cît și peste hotare. Dragostea oamenilor muncii față de orașele țării, față de capitala ce înflorește a fost exprimată în unele cîntece cu caracter liric ca „Străduța cu tei ruginii" de Nicolae Kirculescu, în valsul antrenant „În Bucureștiul iubit" de Mauriciu Vescan ș.a.

O largă răspîndire, cu totul necunoscută în trecut, au dobîndit unele creații de muzică ușoară datorită umorului lor sănătos, caracterului de satiră socială. Un exemplu dintre cele mai bune ni-l oferă „Marinică" de H. Măineanu. Este un model de cîntec plin de conținut care, datorită vervei satirice ce-l animă, a exercitat o înrîurire asupra codașilor, îndemnîndu-i la lichidarea rămînerilor în urmă în muncă.

Străduința de a da cîntecelor un conținut nou, strîns legat de viața poporului, a mers mînă-n mînă cu acea de a realiza o formă națională, prin apropierea de creația populară. Cîntecele compozitorilor au adesea rezonanțe de doină și joc romînesc. Un exemplu de cîntec pătruns de un lirism nou, proaspăt, este *Bat iar drumul către tine* de Marius Mihail, cîntec scris după Eliberare, în care vibrează o melodică de origină populară. Tot astfel, antrenantul cîntec „Garofița", atît de cunoscut și peste hotare, are la bază jocul popular „Ciuleandra"; *Tropatropa* de Elly Roman amintește, prin ritmul său, de unele jocuri din Țara Oașului iar *Brezuța* de Florentin Delmar se sprijină pe cunoscutul ritm al jocului *Ca la Breaza.*

Faptul că unii dintre cei mai de seamă compozitori au reușit să imprime cîntecelor lor această pecete națională constituie una dintre cele mai frumoase izbînzi. Dacă pe lîngă adeziunea masei largi de iubitori ai genului din țara noastră, aceste cîntece s-au bucurat de succes și peste hotare, aceasta se datorește, în mare măsură originalității lor intonaționale, romînești.

În același timp, muzica noastră ușoară nu a rămas străină de unele ritmuri de largă circulație în toată lumea. Cu deosebire ritmurile dansante de vals și de tango, devenite „clasice" sînt prezente în cîntece ca: *E minunat, e-ncîntător* de Ion Vasilescu, *La revedere* de Nicolae Valeriu, *Clar de lună* de Nicolae Kirculescu, *E toamnă iar* de Ștefan Kardoș, *Intră luna pe fereastră* de Emanoil Ionescu, *Cînd trandafirii înfloresc* de Gh. Dendrino ș.a., cîntece care au fost larg difuzate și la posturile de radio străine, adoptat e de unele formații orchestrale reputate. Astăzi, se poate vorbi, pe bună dreptate, de un vals romînesc, cum se poate vorbi despre un tango romînesc.

Compozitorii de muzică ușoară au urmărit să îngemăneze, de asemenea, intonațiile specific romînești cu majoritatea ritmurilor dansante actuale (cha-cha, biguină, madison, twist etc. etc.), ceea ce a contribuit la adoptarea și răspîndirea lor de către tineret.

Printre cîntecele care și-au dobîndit o mare popularitate sînt de menționat *Un minut, Ții minte, Un trecător* de Radu Șerban, *Eu pentru voi ridic paharul* de N. Kirculescu, *Vino pe aleea trandafirilor* și *Zamfir al meu* de Aurel Giroveanu, *Cîntecul Deltei* de Elly Roman, *Oneşti, Oneşti,* și *Lalele* de Temistocle Popa, Anatol Albin, *Trei Mărioare* de Gelu Solomonescu, *Cîntecul șoferului de la O.N.T.* de Mișu Iancu, *Pe Valea Oltului* de Eugen Teger, *Macarale* de Costel Zaharia, *Sondorița* de Emanoil Ionescu, *O chitară cînta* de Vasile Veselovski, *Noaptea dobrogeană* de Noru Demetriad etc.

O seamă de interpreți talentați sînt și creatorii unor melodii care au pătruns cu succes în rîndurile iubitorilor de muzică ușoară: Sile Dinicu *Nopți cu lună în București),* Jean Ionescu *(Tango de concert),* Janci Körössy *(Studiu de concert)* etc.

Creația compozitorilor a fost necontenit stimulată, încurajată și sprijinită. În vara anului 1963 Comitetul pentru artă și cultură a inițiat un concurs anual de muzică ușoară, urmat de un Festival la Mamaia. Lucrările premiate s-au bucurat de interpretarea celor mai buni soliști, a celor mai importante formații instrumentale de muzică ușoară, cum sînt orchestra Radioteleviziunii, a Teatrului satiric muzical „Constantin Tănase" și „Electrecord". Cu acest prilej au fost premiate cîntece cu melodii curgătoare, accesibile și o orchestrație viu colorată: *Aș*

vrea iar anii tinereții de H. Mălineanu pe versuri de H. Negrin, *Spre soare* de George Grigoriu — versurile de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, *Oglinzile mării* de Eugen Teger — versurile de Ion Serebreanu, *Zorile* de Temistocle Popa — versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, *Cum e oare,* de Florin Bogardo — versuri de Madeleine Fortunescu.

Anul acesta, Festivalul de la Mamaia a fost reeditat. Compozitorii, profesioniști și amatori, au prezentat peste 300 cîntece, din care juriul a premiat pe cele mai melodioase, cu texte scrise într-o formă poetică aleasă, cu orchestrații de calitate artistică ridicată : *Tu* de Vasile Veselovschi — versuri de Tiberiu Utan (marele premiu al Comitetului pentru cultură și artă) ; *Nimeni* — muzica și textul de H. Mălineanu (premiul litoralului) ; *Două rîndunici* de Radu Șerban — versuri de Constantin Cîrjan (premiul U.T.M.) ; *C-an prima zi* de Elly Roman — versuri de Eugen Mirea (premiul Uniunii Compozitorilor), *Frumoasă-i visarea* de Temistocle Popa — versuri de Teodor Balș (premiul Radioteleviziunii), *Clipa de-atunci* de Noru Demetriad — versuri de Nina Cassian (premiul Uniunii scriitorilor). Dintre cîntăreți au fost premiați Doina Badea și Constantin Drăghici care au dovedit o participare activă la interpretare, un stil sobru, convingător.

Festivalul anual de muzică ușoară integrat de aici încolo în buna tradiție a vieții noastre muzicale își dovedește utilitatea atît prin imboldul creator asupra compozitorilor cît și prin curentul de opinie pe care îl generează. S-a putut observa o participare largă și activă, a publicului la manifestările muzicale respective. Difuzarea lor de către Radioteleviziune și Electrecord și tipărirea de către Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor au contribuit la succesul larg de care s-au bucurat în masa publicului.

O atenție tot mai mare a fost dată prezentării melodiilor, armonizării și orchestrației lor. Se cuvine subliniat în această privință rolul important împlinit de Uniunea Compozitorilor. Biroul secției de muzică ușoară acordă compozitorilor o îndrumare permanentă și prețioasă în scopul ridicării pe o treaptă cît mai înaltă a scrisului muzical.

Unii compozitori au atins un remarcabil grad de măestrie artistică cum sînt Henry Mălineanu și Radu Șerban — pentru a da ca exemplu doi fruntași ai genului. Paleta lor armonică și orchestrală este vie, bogat colorată, scrierea modulantă, expresivă, adesea îndrăzneață. Se poate spune că s-a ajuns la o bună conturare și diferențiere a stilurilor. Anumite inflexiuni de frază melodică și maniera de armonizare specifică unor compozitori permite o imediată identificare. În sensul acesta al conturării personalității, se desprind în afara compozitorilor amintiți mai sus, Nicolae Kirculescu, George Grigoriu, Temistocle Popa, Vasile Veselovski.

Este lăudabil faptul că un mare număr de compozitori de muzică ușoară nu și-au limitat contribuția la creația de cîntece ci au participat cu însuflețire la spectacolele de estradă. Activitatea lor rodnică are loc atît în cadrul Teatrului „Constantin Tănase" cît și la teatrele muzicale din alte orașe ale țării ca Galați, Brașov, Constanța, Pitești, Deva, Baia Mare etc. De la spectacolele cum au fost *Pe aripile revistei, Între noi femeile, Revista 58, O seară la estradă* etc., spectacole accesibile, optimiste și antrenante, care oglindeau într-o bună măsură aspecte ale actualității — și-au luat sborul multe melodii de muzică ușoară izbutite.

Un număr însemnat de compozitori de muzică ușoară, printre care H. Mălineanu, Radu Șerban, Temistocle Popa, George Grigoru, Aurel Giroveanu, G. Dendrino etc. au scris de asemenea muzică pentru filme și pentru teatrele de păpuși.

În același timp, considerăm demn de subliniat faptul că muzica ușoară a atras și pe unii compozitori de muzică simfonică și de cameră ca Alfred Mendelsohn, Hilda Jerea ș.a., care au scris piese reușite în acest gen.

În creația lor, compozitorii de muzică ușoară și-au îndreptat atenția asupra mai tuturor domeniilor de viață. Ei au scris cîntece avîntate pentru sportivi, au cîntat bucuria excursiilor, a odihnei la munte ori la mare. Dar cel mai mare număr de melodii au fost scrise pentru tineretul care iubește dansul. În acest compartiment și-au încercat forțele nu numai profesioniștii scrisului muzical ci și amatorii. În vasta mișcare artistică de amatori, la încurajarea și sprijinirea căreia Casa de creație are o contribuție valoroasă, muzica ușoară ocupă un volum important. Ar fi suficient să arătăm că la primul concurs de muzică ușoară, din cele aproximativ 450 bucăți prezentate, majoritatea a aparținut amatorilor.

Succesele muzicii ușoare în cele două decenii de la eliberare, se datoresc într-o bună măsură și interpreților, purtătorii de cuvînt ai compozitorilor. O seamă de cîntăreți ca Gică Petrescu, Dorina Drăghici, Gigi Marga, Nicolae Nițescu, Roxana Matei, Luigi Ionescu, Doina Badea, Aida Moga, George Bunea, Gabi Pascu, Sorina Dan, Trio „Armonia", Trio „Caban" ș.a. se bucură de prețuirea marelui public. Fiecare aduce în interpretare talent, dăruire, și o anumită personalitate, o notă originală.

Este de relevat că — așa cum alături de textieri au venit să-și dea concursul poeți de mare prestigiu, tot astfel valoroși soliști vocali ai Teatrului de Operă și balet, precum și ai Teatrului de operetă au contribuit, prin arta lor interpretativă, la popularizarea unor cîntece de muzică ușoară de valoare. Sînt de citat cîntăreții Petre Ștefănescu-Goangă, Ion Dacian, Iolanda Mărculescu, Valentin Teodorian, Constantin Drăghici, Ludovic Spiess ș.a., care și-au pus, cu convingere, talentul în slujba promovării muzicii ușoare. Exemplul lor a avut darul să stimuleze calitatea interpretărilor celorlalți cîntăreți, ridicați îndeosebi din rîndurile amatorilor.

Această „trecere în revistă" a muzicii noastre ușoare și a dezvoltării ei în anii puterii populare ne îndreptățește să privim cu toată încrederea viitorul. Desigur, nu vom cădea în greșeala de a ne culca pe laurii cuceriți pînă în prezent. Mai rămîn încă multe de realizat, atît în creație cît și în interpretare.

Se cere în primul rînd, din partea compozitorilor, un contact și mai strîns cu realitatea, cu viața, cu multiplele forme de manifestare, ale noului, care să fie oglindit, cu necesitate, în conținutul muzicii pe care o făuresc. Este problema, poate, cea mai importantă, ea condiționînd tematica muzicii ușoare.

Așa cum s-a putut constata, cele mai bune cîntece lirice, cele mai pregnante melodii dansante au fost realizate în măsura în care compozitorii s-au pătruns în suflul intens al actualității, aplecîndu-se cu dragoste și interes asupra vieții poporului nostru harnic, entuziast și generos.

O altă problemă este aceea a cercetării și aprofundării tezaurului nostru folcloric care, cristalizat în forme strălucite de-a lungul veacurilor, constituie un izvor nesecat de inspirație. Trebuie să continuăm preocupările pentru afirmarea unui stil național și totodată cît mai personal, pentru o exprimare artistică pregnantă, frumos cizelată și convingătoare. Orice cîntec dat la iveală, să reprezinte rodul unei susținute munci creatoare, căci nimic nu rezistă timpului dacă nu a fost gestat îndelung cu seriozitate. De o deosebită importanță este, de asemenea, problema orchestrației din genul ușor.

O melodie, chiar dacă e expresivă și accesibilă nu scutește de sarcina învestmîntării ei în armonii adecvate, într-o orchestrație simplă și în același timp plină de fantezie, colorată, sugestivă. Deoarece mulți compozitori nu-și realizează singuri orchestrația, se creiază adesea o disparitate între aceste două elemente : melodia și orchestrația. (E demn de relevat însă că dintre fruntașii genului, H. Mălineanu și Radu Șerban își orchestrează singuri lucrările).

Este necesar să-i convingem pe creatorii de muzică simfonică și de cameră să scrie și muzică ușoară. Exemplele unor compozitori ca Georges Auric, Joseph Cosma ș.a. și ale compozitorilor noștri citați mai sus sînt grăitoare în acest sens. Ele au constituit totdeauna un stimulent pentru ridicarea calității creației din genul ușor.

Am lăsat la urmă problema textelor în muzica ușoară, care este una dintre cele mai importante. Textul constituie baza valorii tematice, ideologice a unui cîntec. În această privință se constată încă aspecte negative. Să ne ferim de banalitate, să evităm șablonul, confuziile ideologice, principiile străine de etica nouă, promovată de viața cea nouă, de omul nou. Colaborarea strînsă și temeinic orientată din punct de vedere tematic, dintre poeți și muzicieni, poate asigura creații cu adevărat valoroase. Așa-zisele cupluri, cu caracter mai mult sau mai puțin permanent, au dus pînă acum la bune rezultate.

Conlucrarea între cele două Uniuni — de scriitori și compozitori — se cere realizată cu mai multă grije prin organizarea unor cenacluri în care aceste probleme să fie exigent desbătute, cu referiri concrete, în discuții ample, de o cît mai mare eficiență.

Presa de specialitate va îmbrățișa desigur cu și mai multă căldură multiplele probleme ale muzicii ușoare, deschizînd coloanele nu numai criticilor dar și publicului ca și muzicienilor, contribuind prin competente judecăți de valoare la ridicarea pe o treaptă mai înaltă a creației și interpretării.

La două zeci de ani după eliberare, sîntem convinși, în lumina celor mai sus arătate, că vom fi în măsură să dăm la iveală noi creații, și mai valoroase, care prin noblețea și optimismul sentimentelor exprimate și forma lor cît mai măestrită, să fie demne de epoca glorioasă pe care o trăim.

VASILE TOMESCU

Muzicologia

În ansamblul culturii noastre muzicale contemporane un domeniu important îl reprezintă muzicologia.

Desfăşurată ca activitate permanentă, complexă şi urmărind obiective de mare răspundere ca stimularea şi popularizarea creaţiei şi vieţii muzicale, precum şi sprijinirea acţiunilor de educaţie artistică, muzicologia românească a înflorit cu dezinvoltură în anii de după Eliberare.

Condiţiile noi care au determinat avîntul culturii şi artei în ţara noastră au făcut ca această activitate să spargă cercul limitat în care se manifesta odinioară, înmănunchind în zilele noastre aportul unui considerabil număr de muzicologi, compozitori, profesori şi interpreţi. Acest efort a cuprins muzicienii cu experienţă precum şi tineri formaţi în anii culturii noi, socialiste.

Chiar dacă ni se prezintă la prima vedere, mult mai modeste decît realizările creaţiei muzicale dinainte de 23 August 1944, tradiţiile muzicologiei noastre se impun atît prin orientarea acestei activităţi pe drumul artei realiste cît şi, în lumina acestor aspiraţii, prin înfăptuirile valoroase ale unor critici, teoreticieni, profesori care au militat în trecut pentru progresul muzicii româneşti.

Preţioase referiri la rolul muzicii în viaţa poporului romîn, întîlnim, cum se ştie, încă în vechile cronici şi în special în lucrarea „Descrierea Moldovei" a lui Dimitrie Cantemir. În veacul trecut, Nicolae Filimon, Cezar Boliac, Titus Cerne, Theodor Burada au militat cu pana pentru sprijinirea vieţii muzicale româneşti, pentru răspîndirea frumuseţilor acestei arte în rîndul publicului larg. Între cele două războaie mondiale, muzicieni ca : Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu, George Breazul, Ion Nonna Otescu, au stimulat prin studii, cronici, conferinţe orientarea creaţiei muzicale pe drumul inspiraţiei din viaţa şi sensibilitatea poporului. Ei au afirmat cu dragoste şi simţ patriotic încrederea în viitorul creaţiei naţionale, au încurajat valorile artei realiste, combătînd diletantismul, lipsa de interes a oficialităţii, snobismul şi atitudinea disprepuitoare a păturilor suprapuse, faţă de problemele culturii muzicale din vechea Romînie.

Dezvoltînd în condiţii noi tradiţiile naţionale înaintate ale activităţii teoretice-muzicale, critica, istoriografia, cercetările de folclor şi de educaţie muzicală au căpătat în zilele noastre o amploare şi o însemnătate demne de nivelul înalt al creaţiei şi vieţii muzicale din patria noastră.

Ceea ce caracterizează activitatea muzicologică românească contemporană este tendinţa sa militantă, efortul susţinut de a contribui la promovarea unei culturi muzicale avansate. Pentru împlinirea acestui ţel, muzicologia s-a dezvoltat în strînsă legătură cu fenomenul concret al vieţii artistice, deosebindu-se fundamental de teoretizările abstracte, rupte de realitate, ale muzicologiei de orientare formalistă.

Contribuţia muzicologilor noştri se bucură de preţuire şi sprijin multilateral, rezultatele muncii lor fiind popularizate pe calea tiparului sau pe alte căi legate de procesul vieţii artistice şi culturale. Muzicologii desfăşoară o bogată activitate în cadrul secţiei de muzicologie a Uniunii Compozitorilor, al revistelor de specialitate şi al presei în genere, la catedrele conservatoarelor şi şcolilor de muzică, la Institutul de etnografie şi folclor şi Institutul de istoria artei de pe lîngă Academia Republicii Populare Romîne, la lectoratele filarmonicilor şi teatrelor muzicale, în redacţiile Radiodifuziunii şi Televiziunii, ale Editurii Muzicale şi ale Casei de discuri „Electrecord". Aceasta a determinat o multilateralitate de forme şi genuri în care se manifestă aportul muzicologilor, convergînd toate într-o direcţie unitară.

În studii şi articole, în volume de cercetări ample, muzicologii, compozitorii şi interpreţii au adus o valoroasă contribuţie la dezbaterea problemelor de fond ale artei muzicale din zilele noastre. În contrast cu tendinţele muzicii care s-a desprins de aspiraţiile umaniste şi de sensibilitatea oamenilor, muzicologia noastră afirmă principiile artei inspirată din patosul vremurilor pe care le trăim. În lumina experienţei lor artistice muzicienii relevă, în cadrul contribuţiilor teoretice, rodul fecund şi binefăcător al

legăturii artiştilor cu viaţa, scoţînd în evidenţă faptul că înflorirea muzicii noastre noi este un aspect al revoluţiei culturale ce se desfăşoară impetuos în ţara noastră.

În centrul atenţiei se află orientarea şi sprijinirea activităţii de creaţie prin studii legate de trăsăturile artei realist-socialiste, de problemele oglindirii vieţii noastre contemporane în muzică, ale raportului între tradiţie şi inovaţie, programatismului, ale dezvoltării muzicii de peste hotare în epoca noastră.

Studiile apărute în revistele „Muzica", „Contemporanul", „Tribuna", discuţiile ample organizate la Uniunea Compozitorilor pe teme cum sînt : „Contemporaneitatea în creaţia muzicală", „Rolul mijloacelor de expresie în reflectarea conţinutului de viaţă al muzicii", „Probleme ale muzicii cu program şi cu text", unele studii privind arta interpretativă şi experienţa de creaţie, raportul între măiestria artistică şi accesibilitate, între specificul naţional al artei şi cerinţele estetice contemporane, rolul muzicii în formarea idealului estetic socialist, sînt dovezi convingătoare ale nivelului remarcabil atins în aceşti ani de activitatea teoretică muzicală în ţara noastră.

Domeniu deosebit de complex, estetica muzicală prezintă în perspectiva preocupărilor viitoare importante teme care aşteaptă să fie elaborate. Experienţa dobîndită în aceşti ani stă la baza viitoarelor succese ale muzicologiei noastre. Pe primul plan se află necesitatea sublinierii, mereu mai profundă şi documentată, a trăsăturilor muzicii valoroase din timpul nostru, a combaterii orientărilor muzicale antirealiste.

Aşa cum s-a dovedit în procesul dezbaterilor din cenacluri şi din presă, eficienţa discuţiilor cu caracter teoretic-estetic este în funcţie de justa lor orientare ideologică, de profunzimea analizei, de caracterul concret şi fin nuanţat al referirilor la fenomenele artei creatoare şi interpretative.

Extrem de interesante sînt studiile dedicate creaţiei contemporane romîneşti în special cele apărute în revista „Muzica" la rubrica „Profiluri de compozitori", articolele în care muzicieni ca Mihail Jora („Gînduri despre arta şi viaţa muzicală din trecut şi de azi"), Ioan Chirescu, Sabin Drăgoi („Cum am învăţat şi folosit limba muzicală romînească") îşi dezvăluie propria experienţă artistică, sau alte articole în care compozitorii apreciază creaţia colegilor lor.

Critica muzicală a devenit în aceşti ani un factor de oglindire şi apreciere a celor mai variate domenii ale culturii muzicale, de la activitatea multilaterală de concert pînă la mişcarea artistică de mase ce se desfăşoară pe aria largă a ţării.

Cronica de concret a căpătat în aceşti ani o importantă misiune militantă, educativă. Pe de o parte ea este chemată să îndrume şi să ajute dezvoltarea fenomenului muzical, pe de altă parte ea oferă auditorilor criterii pentru înţelegerea profundă a muzicii. Putem afirma că această menire este împlinită de criticii noştri muzicali, care în presa centrală, în reviste de cultură şi artă, în publicaţii din diferite centre ale ţării, în expuneri, reflectă cu tot mai multă competenţă viaţa muzicală sub aspectele ei cele mai variate. Nu numai evenimente artistice deosebite, cum sînt concursul şi festivalul internaţional „George Enescu", festivalurile de muzică romînească, dar şi viaţa şi creaţia muzicală curentă în ansamblul ei îşi află o oglindire din ce în ce mai cuprinzătoare. O apreciere judicioasă, constructivă, exigentă, este în măsură să stimuleze evoluţia pe o linie ascendentă a compozitorilor şi interpreţilor, făcînd totodată din ascultătorul de muzică un factor avizat şi interesat să urmărească acest proces. În acelaşi timp manifestările muzicienilor oaspeţi din ţara noastră îşi găsesc ecoul cuvenit în cronica muzicală, care subliniază astfel semnificaţia pozitivă a legăturilor artistice ale ţării noastre cu celelalte ţări.

Evitînd tendinţa către tehnicismul arid, neatractiv, sau către simplism, cronica muzicală se bucură de interes datorită forţei sale educative. Între obiectivele actuale ale cronicii muzicale, menţionăm întărirea spiritului critic, orientarea cu fermitate către relevarea a tot ce este valoros în viaţa muzicală, lărgirea sferei de cuprindere pînă la aspectele cele mai largi ale culturii muzicale de masă.

O nouă etapă cunoaşte activitatea de cercetări în domeniul istoriei muzicii. Depăşind latura pur documentară, consemnativă, muzicologii au abordat cu succes cercetările cu caracter de sinteză, monografiile dedicate unor epoci şi compozitori de seamă. Aceasta a fost posibilă datorită creşterii pregătirii ideologice şi profesionale precum şi promovării unui cerc de tineri cercetători alături de muzicologii cu experienţă.

În domeniul istoriei muzicii romîneşti au fost realizate cercetări inedite dedicate unor epoci, unor genuri esenţiale ale creaţiei, unor figuri de interpreţi şi compozitori. Amintim astfel volumele de studii despre vestigiile culturii muzi-

cale în epoca formării poporului romîn, în epoca influenței bizantine și în feudalism. Un număr de studii, monografii și antologii comentate, au fost dedicate vieții muzicale, muzicienilor romîni înaintași și celor care au activat în veacul nostru.

Creșterea capacității de generalizare a fenomenelor studiate, întărirea spiritului critic, științific, au făcut să sporească interesul cititorilor pentru lucrările de acest gen.

O valoroasă contribuție a lăsat George Breazul, muzicolog înzestrat cu un ascuțit spirit de investigație. Pe lîngă lucrări de seamă realizate înainte de Eliberare ca „Patrium Carmen", s-au afirmat ca interesante studiul „București la a 500-a aniversare de existență documentară", „Unirea Țărilor Romîne și muzica", monografia „Gavriil Musicescu" în care autorul dezvăluie cu subtilitate trăsăturile artei corale a unuia dintre fondatorii acestui gen în țara noastră, studiile dedicate istoricului învățămîntului nostru muzical, relațiilor muzicale dintre țara noastră și țările vecine ș.a.

În studiile sale, compozitorul și muzicologul Zeno Vancea conturează cu remarcabilă capacitate de sinteză unele probleme estetice ale dezvoltării muzicii romînești, iar alți cercetători urmăresc aspectele de evoluție ale diferitelor genuri. Una dintre lucrările de acest fel este „Opera romînească" de Octavian Cosma, care realizează o interesantă prezentare a creației naționale de operă, balet și operetă. Lucrarea arată în culori vii succesele operei noastre contemporane. Același interes îl prezintă studiile cu tema „Tradiție și actualitate în cvartetul romînesc" de Wilhelm Berger. În monografiile sale „Figuri de lăutari", „Elena Teodorini", „Ciprian Porumbescu", „Ion Vidu", și în studii cum este „Caragiale și muzica", Viorel Cosma prezintă un bogat material în legătură cu momentele de viață muzicală abordate.

Volumele de „Contribuții la istoria muzicii romînești" de Romeo Chircoiașiu și de Cristian Ghenea pun de asemenea în practică în chip remarcabil metoda analizei și a sintezei în legătură cu dezvoltarea culturii noastre muzicale în epocile trecute. Utile sînt volumele de „Opere alese" ca de pildă cele privitoare la D. G. Kiriac de George Breazul, Iacob Mureșianu de Nicolae Parocescu, Eusebie Mandicevschi de Liviu Rusu.

O mare importanță prezintă lucrările dedicate lui George Enescu, cum sînt cele de: Mihail Jora, Tudor Ciortea, Alfred Alessandrescu, Andrei Tudor, George Bălan, Ștefan Niculescu, George Manoliu, Adrian Rațiu, Wilhelm Berger, Lucian Voiculescu. Studiile „George Enescu întemeietor de școală muzicală romînească" și „George Enescu, omul și concepția lui despre om" de Mihail Jora, volumul „Scrieri despre George Enescu" de Alfred Alessandrescu (1958) se află în fruntea contribuției muzicienilor noștri în acest sens. Majoritatea studiilor celorlalți autori amintiți prezintă un caracter eminamente analitic, de remarcabilă profunzime — ca de exemplu studiul dedicat Simfoniei de cameră al lui Ștefan Niculescu, studiile dedicate sonatelor de către Tudor Ciortea, Adrian Rațiu, Dumitru Bughici, operei „Oedip" de către Octavian Cosma, artei violonistice de către George Manoliu și Wilhelm Berger ș.a.

În ce privește monografia lui Andrei Tudor și lucrarea „George Enescu — mesajul, estetica" de George Bălan acestea constituie primele sinteze ale moștenirii enesciene, avînd meritul de a reliefa complex și convingător puternica semnificație umanistă a acesteia. În momentul de față se află în faza de definitivare o amplă monografie a vieții și operei marelui muzician, realizată de un colectiv al Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R.

Studiile consacrate culturii noastre muzicale din trecut și cele privitoare la înflorirea muzicii în anii de după eliberare creează perspectiva pentru elaborarea tratatului de istoria muzicii romînești. În această direcție o contribuție apreciabilă o aduc lucrările recente „Muzica în Romînia după 23 August 1944" de Petre Brîncuș și Nicolae Călinoiu, volumele dedicate împlinirii unui veac de la înființarea conservatoarelor de muzică din București și Iași, realizate de un colectiv de muzicologi, „Lexiconul compozitorilor și muzicologilor romîni".

Dezvoltînd, în lumina cerințelor contemporane, cuceririle unor valoroși cercetători ai folclorului nostru ca: Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Constantin Brăiloiu, Ilarion Cocișiu, folcloriștii noștri au dobîndit pentru activitatea lor aprecierea atît în țară cît și peste hotare. S-au remarcat studiile „Simetrie și asimetrie în cîntecul popular" de Sabin Drăgoi, „Instrumentele muzicale ale poporului romîn" de Tiberiu Alexandru, „Anton Pann — cîntece de lume" de Gheorghe Ciobanu, „Balada" și „Doina" de Emilia Comișel, alte lucrări dedicate folclorului tradițional și nou, antologii de cîntece muncitorești și alte genuri ale folclorului. Deosebit de interesante s-au dovedit studiile privind

structura armonică şi polifonică a unor genuri populare. Datorită muncii competente desfăşurată în cadrul Institutului de etnografie şi folclor au fost realizate tipărituri şi imprimări pe discuri — ca de exemplu „Antologia muzicii populare romîneşti", Bucureşti, „Electrecord" sau „The Folk Music of Rumania" scoasă de Casa „Columbia" S.U.A. — 1963 —, care au făcut cunoscute pe meridianele globului comorile tezaurului nostru folcloric. Este de remarcat apariţia în anul 1963, la Editura Didactică şi Pedagogică a lucrării „Curs de folclor muzical" de Ioan Nicola, Traian Mîrza şi Ileana Szenik, contribuţie utilă şi interesantă.

Un aport îl au în opera de educaţie muzicală autorii lucrărilor de iniţiere muzicală, ai lucrărilor cu caracter didactic, lectorii şi conferenţiarii care folosesc tribuna undelor şi a tiparului pentru popularizarea artei muzicale în rîndul publicului larg. Amintim printre lucrările în acest domeniu : „Contribuţii la arta interpretării muzicale", „Studiul violoncelului" şi „Metodă de violoncel" de Dimitrie Dinicu, tratate, manuale, metode etc.

De asemeni este meritorie activitatea lectorilor care contribuie la răspîndirea şi explicarea valorilor muzicii romîneşti şi universale în rîndul maselor, îndeplinind prin articole şi conferinţe misiunea de educare artistică a acestora.

În afara valorificării, explicării şi popularizării muzicii romîneşti din trecut şi de azi, muzicologii noştri au acordat o atenţie sporită culturii muzicale universale.

În aceşti ani, datorită contribuţiei autorilor şi preocupărilor Editurii Muzicale, au apărut un număr de lucrări originale consacrate muzicienilor sau momentelor caracteristice ale muzicii universale. Caracterizîndu-se prin viziunea realistă a temei tratate, prin prezentarea interesantă şi atrăgătoare, aceste lucrări contribuie la îmbogăţirea orizontului de cultură muzicală al publicului. De o reală utilitate s-au dovedit volumele dedicate unor aspecte ale evoluţiei artei muzicale de-a lungul vremii.

Una din reuşitele în acest gen este cartea „Drumul operei" de Alfred Hoffman. Primul volum prezintă istoria captivantă a naşterii celor două ramuri ale genului — opera seria şi opera buffa, culminînd în perioada clasică cu creaţia de fermecătoare inspiraţie şi desăvîrşită realizare artistică a lui Mozart.

Evocînd firul bogat în strădanii al apariţiei simfoniei în condiţiile evoluţiei culturii muzicale în ansamblu şi în special a celei orchestrale, Eugen Pricope reliefează în cartea „Simfonia pînă la Beethoven" predecesorii acestui gen şi figurile cele mai de seamă ale epocii — Haydn şi Mozart. Într-o lumină proeminentă ne apar simfoniile lui Mozart, cărora autorul cărţii le conferă o puternică semnificaţie.

Tot astfel este de apreciat lucrarea „Romantismul în muzică" de Ada Brumaru, sinteză a uneia dintre cele mai complexe şi contradictorii orientări din istoria muzicii. Deosebind nuanţat aspectele romantismului paseist şi ale celui revoluţionar, Ada Brumaru le exemplifică aşa cum se întîlnesc ele în gîndirea şi creaţia mai multor generaţii de compozitori de la Schubert, Schumann, Chopin, Liszt şi Wagner pînă la Mahler şi Bruckner.

Iată aşa dar — în lumina aspectelor arătate mai sus — cît de bogată şi variată este activitatea muzicienilor noştri în domeniul muzicologiei. Adăugînd la acestea şi participarea compozitorilor şi muzicologilor romîni la congresele şi conferinţele internaţionale, în cadrul cărora se fac cunoscute succesele culturii noastre muzicale precum şi rezultatele cercetărilor privind teme şi probleme ale muzicii universale, avem imaginea unei activităţi teoretice muzicale complexe, pline de roade.

În întîmpinarea celei de-a douăzecea aniversări a Eliberării, muzicologii lucrează cu avînt sporit pentru a răspunde cerinţelor dezvoltării continue a culturii muzicale din patria noastră.

Înaltă răspundere a artistului

Sprijinul, îndrumarea şi, în acelaşi timp, preţuirea de care ne-am bucurat şi ne bucurăm în regimul nostru de democraţie populară ne-au dat un impuls uriaş către munca artistică metodică, ne-au majorat simţul răspunderii faţă de opera de artă, faţă de publicul care ne urmăreşte. Am mers şi mergem pe un drum sigur, fără ocolişuri, către adîncirea conţinutului muzicii, căutînd să ne dăruim în chip neprecupeţit energia, să împărtăşim, celor ce ne urmăresc, tot ce avem mai bun în gîndirea şi simţirea noastră. Poate că nu am reuşit pe deplin totdeauna. Dar, la ziua mare a împlinirii acestor două decenii de viaţă nouă, tot mai înfloritoare, ne legăm, cu entuziasm, să participăm mai departe, cu şi mai multă rîvnă, la viaţa artistică din patria noastră. Ni s-a oferit totul : un nivel înalt de trai, posibilitatea de a ne perfecţiona în munca noastră, titluri de merit. Să răspundem cum se cuvine. Să promovăm fără preget, buna, nobila artă, să ne apropiem cu mai multă dragoste de muzica romînească pe care să o facem tot mai iubită de oamenii muncii în mijlocul cărora activăm.

ION VOICU

ADA BRUMARU
şi
RADU GHECIU

Arta interpretativă

Prezenţa interpreţilor romîni în lume devine an de an, o realitate tot mai prestigioasă. George Georgescu, Ion Voicu, Nicolae Herlea, alături de ei mulţi alţi artişti şi mari ansambluri muzicale duc, peste meridiane, faima artei interpretative care se dezvoltă impetuos în ţara lui Enescu şi Lipatti. Este, şi acest fenomen, rodul politicii culturale înţelepte a Partidului, de dezvoltare armonioasă a tuturor laturilor vieţii artistice, de promovare şi sprijinire a tinerelor talente, alături de maeştrii consacraţi. Presa publică cu o frecvenţă mereu crescută ştiri referitoare la succesele muzicienilor noştri şi la aprecierile favorabile ale cronicarilor de specialitate de peste hotare. Există în acest domeniu o remarcabilă bogăţie de fapte, îmbrăţişînd toate domeniile interpretării muzicale, de la spectacolul folcloric la concertul simfonic şi reprezentaţia de operă.

Valorile de astăzi ale şcolii interpretative româneşti au rădăcini în trecut, într-o tradiţie de care sîntem mîndri. Activitatea generoasă şi multilaterală a lui George Enescu rămîne un exemplu pentru generaţiile prezente şi viitoare de muzicieni romîni care, asemeni lui, au menirea de a contribui deopotrivă la răspîndirea frumosului în rîndurile poporului nostru şi la afirmarea în lume a potenţialului nostru artistic. Nu pot fi omise nici numele neuitatului Dinu Lipatti şi nici galeria de cîntăreţi romîni deveniţi celebri pe marile scene lirice ale lumii: Haricleea Darclée, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Jean Atanasiu, Traian Grozăvescu, Florica Cristoforeanu. În perioada dintre cele două războaie, artiştii poporului George Georgescu, Petre Ştefănescu-Goangă şi George Niculescu-Basu au realizat de asemeni creaţii valoroase în sălile de concert şi pe scenele străine.

În anii regimului democrat-popular, şi îndeosebi în ultimii zece ani, numărul manifestărilor muzicale româneşti peste hotare a întrecut cu mult ceea ce se făcuse în trecut, pe perioade de decenii. Explicaţiile acestei creşteri stau în însuşi locul pe care îl ocupă arta şi artiştii în viaţa noastră, în socialism. Condiţiile de dezvoltare pe care numai un stat socialist le poate crea au deschis largi perspective mişcării artistice şi afirmării tuturor talentelor.

În modul cel mai evident apare împletirea dintre forţa talentelor ridicate din rîndurile poporului nostru şi un profesionalism de nivel tot mai ridicat, în activitatea ansamblurilor folclorice. Prezentarea artistică, stilizată a artei populare în spectacole complexe, cu caracter de largă accesibilitate este o realizare a regimului nostru. Revoluţia culturală care se desfăşoară cu succes sub conducerea Partidului a dat un avînt puternic acţiunii de valorificare a folclorului, de răspîndire a comorilor artei noastre populare. În afara sutelor şi miilor de formaţii de amatori au fost înfiinţate peste 20 de orchestre de muzică populară aparţinînd, în general, sfaturilor populare sau Filarmonicilor din diferite regiuni ale ţării. Au apărut alături de cîntăreţi şi solişti instrumentişti din generaţiile mai vîrstnice artişti tineri ca Angela Moldovanu, Ion Cristoreanu, Damian Luca, Nicolae Băluţă etc.

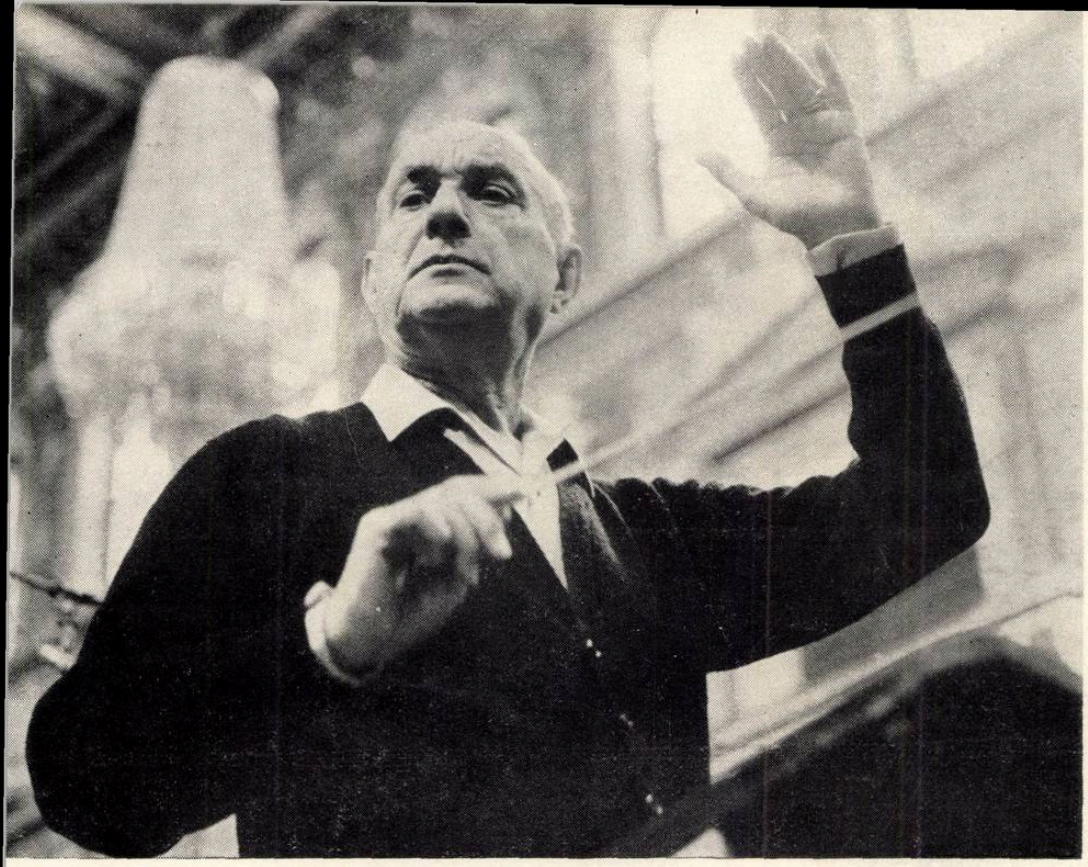
Un binemeritat prestigiu şi-au cîştigat marile orchestre şi ansambluri de cîntece şi dansuri, ca „Rapsodia română", „Barbu Lăutaru", „Ciocîrlia", ansamblul Sfatului Popular al Capitalei (şi formaţia sa restrînsă „Periniţa"), ansamblul U.T.M., orchestra de folclor a Radioteleviziunii. Numeroasele turnee efectuate peste hotare de aceste ansambluri şi altele atestă, prin succesele dobîndite, nu numai valoarea şi bogăţia creaţiei noastre populare ci şi farmecul exercitat de interpreţii ei. Tonul entuziast al presei din S.U.A., Franţa, Danemarca, Olanda, Belgia, R. F. Germană reflectă în chip plastic impresia produsă de ambasadorii cîntecului şi dansului românesc: „A fost o interpretare încîntătoare, de o naturaleţe cuceritoare" („New York Herald Tribune"); „Rapsodia română încîntă şi uluieşte" (ziarul francez „Libération); „Este un spectacol excelent de la un capăt la altul, De la prima horă la ultimul dans totul este de un gust desăvîrşit, o adevărată desfătare vizuală şi auditivă"; „Am fost extrem de entuziasmat în timpul spectacolului", declara dirijorul olandez Willem van Oterloo, iar Maurice Chevalier îşi împărtăşea astfel impresiile: „Este o adevărată încîntare să priveşti acest adevărat şirag de perle pe care îl formează muzica, dansurile, costumele. Un sincer „bravo".

Profund semnificative sînt, alături de realizările şi succesele ansamblurilor folclorice profesioniste, afirmarea pe plan internaţional a formaţiilor de amatori. Festivalul de folclor din ţările balcanice şi ale Mării Adriatice, desfăşurat la Bucureşti în 1962 şi Festivalul internaţional de folclor de la Cairo, din ianuarie 1964 au prilejuit asemenea concludente confruntări. La Cairo, ansamblul românesc alcătuit din echipe de amatori din Braşov, Frumoasa (regiunea Bucureşti) şi Slobozia, precum şi din solişti instrumen-

Ion Voicu

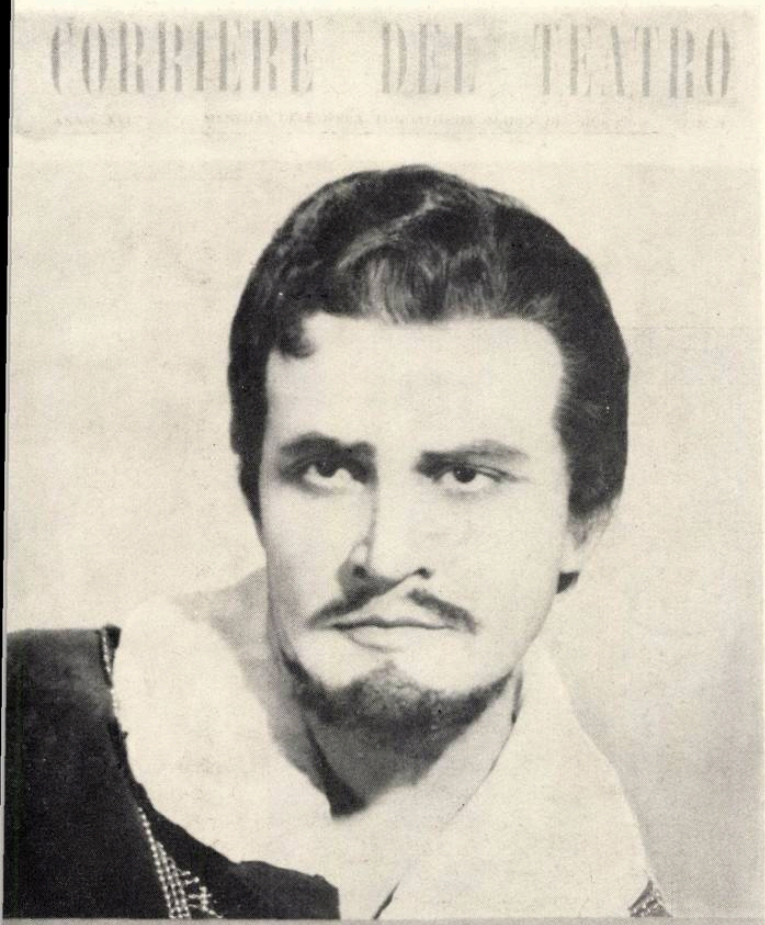
Radu Aldulescu

Valentin Gheorghiu şi Ştefan Gheorghiu



George Georgescu

Sala Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R.



CORRIERE DEL TEATRO

DIRETTORE GIOVANNI CENZATO
REDAZIONE, E AMMINISTRAZIONE
VIA S. PIETRO ALL'ORTO 3
MILANO - TELEFONO 79.85.67
UN NUMERO L. 300
SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE GR. III

Nella foto:

NICOLAE HERLEA

tişti şi vocali din regiunile Bucureşti, Argeş, Cluj, Maramureş şi Oltenia, a obţinut premiul I. „Istoria culturii romîne este descrisă pitoresc în cîntecele şi dansurile populare", nota cu acel prilej ziarul egiptean „Progrès dimanche".

În domeniul artei corale, artă de masă prin excelenţă, cele mai bune ansambluri profesioniste apar de asemeni ca o emanaţie a mişcării amatoare. Formaţii reprezentative cum sînt corurile Radiotelevizîunii, al Filarmonicii de Stat „George Enescu", al ansamblului M.F.A., sau ale altor ansambluri profesioniste sînt dublate de altele care, alcătuite în totalitate sau în cea mai mare parte din amatori, au ajuns totuşi la realizări artistice de înalt nivel. Este, între altele, cazul corurilor U.T.M., C.C.S., al corului Ansamblului de Stat de cîntece şi dansuri din Tîrgu-Mureş etc.

Numeroasele formaţii corale constituite în întreprinderi şi instituţii, în şcoli, în gospodăriile agricole colective formează baza de masă a acestui gen şi un uriaş rezervor de talente. Concursurile republicane de amatori care au loc periodic relevă, la fiecare ediţie, noi ansambluri şi solişti de valoare.

În practică, cei peste 700.000 de artişti din rîndurile muncitorilor, colectiviştilor, tehnicienilor, inginerilor şi funcţionarilor îmbrăţişează în egală măsură folclorul şi muzica de mase, genurile predominante în activitatea muzicienilor amatori. Şi repertoriile formaţiilor corale atestă această apropiere a genurilor, cîntecul de mase adoptînd adeseori intonaţii folclorice, iar melodiile populare apărînd sub forma aranjamentelor corale.

Muzica uşoară, de asemeni un gen de largă popularitate, este continuu înviorată de afirmarea unor tineri artişti — cîntăreţi şi instrumentişti. Acest flux neîncetat de forţe noi, condiţie esenţială pentru dezvoltarea genului face ca noile creaţii ale compozitorilor noştri de muzică uşoară să capete interpretări variate, tot mai moderne, care vin în întîmpinarea cerinţelor publicului.

Au luat fiinţă orchestre de muzică uşoară care interpretează lucrările compozitorilor romîni precum şi melodii străine. Activitatea orchestrei de estradă a Radiotelevizîunii romîne (cu turneele ei în U.R.S.S. şi R. P. Bulgaria), a orchestrei „Electrecord" (premiul I la Festivalul tineretului şi studenţilor de la Moscova — 1957), a orchestrei Teatrului satiric-muzical „Constantin Tănase" (apreciată în 1957 de A. G. Pohodjenco, dirijorul Filarmonicii de Stat din Odessa drept „una din cele mai bune formaţii de acest gen care au concertat în Uniunea Sovietică"), ilustrează progresele înregistrate în domeniul interpretării muzicii uşoare. Formaţii mai mici, lansate îndeosebi la microfon şi în studioul de televiziune ca acelea ale lui Paul Gentzer, Cornel Popescu, Adalbert Winkler, marchează de asemeni rodnice căutări, adeseori încununate de succes.

În toate genurile, în muzica uşoară ca şi în folclor, în operă sau în arta instrumentală, aportul tinerei generaţii este impunător. E şi firesc să fie aşa, din moment ce caracterul democratic al sistemului nostru de învăţămînt garantează tuturor elementelor talentate posibilitatea de a se califica. Viitorii artişti parcurg mai întîi clasele şcolilor medii, unde învăţămîntul de specialitate se îmbină cu cel de cultură generală. Apoi, în Conservatoare muzicienii şi pedagogii de frunte ai ţării asigură studenţilor o pregătire de înalt nivel. Este pe de altă parte caracteristic, pentru posibilităţile nelimitate de promovare a talentelor care există în ţara noastră, faptul că unii dintre artiştii noştri cunoscuţi, ca Nicolae Herlea, Elena Cernei sau Ladislau Konya, sînt ridicaţi din rîndurile amatorilor.

Numărul mare de premii cucerite la concursuri internaţionale de prestigiu de către reprezentanţii ţării noastre dovedeşte calitatea învăţămîntului nostru muzical, condiţiile de afirmare create încă din primii ani de activitate profesională viitorilor maeştri ai artei.

Cu o deosebită strălucire s-a impus în marile concursuri europene şcoala romînească de canto. Există cîntăreţi romîni care au o adevărată colecţie de premii, ca Nicolae Herlea, Praga (1954), Geneva (1955), Verviers (1957); Dan Iordăchescu, laureat al festivalurilor de la Salzburg, Berlin, Geneva (1956), Toulouse (1958), Viena (1959), Bucureşti (1961), Hertogenbosch (1963); Ladislau Konya, laureat la Geneva şi Toulouse (1957), Viena (1959), Bucureşti (1961); Teodora Lucaciu, laureată la Geneva (1956) Toulouse (1957), Sofia (1961), Iulia Buciuceanu, laureată la Praga (1960), Sofia (1961) şi Toulouse (1961). Alături de ei, un mare număr de cîntăreţi romîni au obţinut premii şi distincţii la concursurile internaţionale amintite, precum şi la cele din Vercelli, Budapesta sau la concursurile din cadrul Festivalurilor internaţionale ale tineretului şi studenţilor de la Bucureşti, Varşovia, Moscova, Helsinki şi Viena.

Din rîndurile instrumentiştilor se desprinde Ştefan Ruha, fără îndoială cel mai talentat violonist al tinerei generaţii. Premiile dobîndite la Moscova şi Bucureşti (1958) şi Paris (1959) au consacrat intrarea lui Ruha în rîndul concertiştilor de renume internaţional.

Pianiştii Valentin Gheorghiu (Praga 1950 şi Bucureşti 1958), Constantin Iliescu (Bucureşti 1961) şi Nicolae Brînduş (1958), violoncelistii Radu Aldulescu (Praga 1950) şi Vladimir Orlov (Geneva 1957), violoniştii Ştefan Gheorghiu şi Varujan Cozighian (Bucureşti 1958), oboistul Edi Guţi (Geneva 1959) şi alţii au demonstrat în concursuri severe, cu participare numeroasă şi jurii exigente, că şi în domeniile diverse ale artei instrumentale muzica romînească se află pe un drum ascendent.

Dezvoltarea culturii muzicale este susţinută şi de activitatea permanentă a celor 16 orchestre simfonice din ţară; acestea au un rol hotărîtor în răspîndirea valorilor muzicii universale şi contemporane, constituindu-se ca principalul factor de educare a unui public din ce în ce mai numeros, a unui public format — ca şi majoritatea acestor ansambluri — în anii puterii populare.

Firește că referindu-ne la orchestrele simfonice și subliniind fenomenul apariției și creșterii lor — tipic pentru revoluția culturală — se impune un popas mai îndelung asupra Filarmonicii din București, care se dovedește demnă de prestigiul lui George Enescu, al cărui nume îl poartă. Prima orchestră simfonică a țării, singura deținînd titlul de „colectiv artistic emerit" al Republicii Populare Romîne, desfășoară astăzi sub conducerea și îndrumarea maestrului George Georgescu, dirijorul ei permanent de peste patru decenii, o multilaterală activitate concertistică cu profunzimi și consecințe sociale de neimaginat în trecut. Pe deoparte se cuvine să relevăm faptul că Filarmonica „George Enescu", este astăzi o mare instituție de cultură artistică, înmănunchind pe lîngă orchestra simfonică, un cor, un grup alcătuit din cei mai valoroși instrumentiști ai țării, cvartetul vocal și marea orchestră de muzică populară „Barbu Lăutaru". Pe de altă parte, manifestările orchestrei simfonice, legate în primul rînd de numele maestrului George Georgescu, asigură culturii muzicale romînești un temeinic prestigiu internațional, reprezentînd în același timp pentru viața muzicală din țară, unul dintre principalii ei piloni de sprijin. În ultimii ani Filarmonica bucureșteană a concertat în Anglia, Austria, Belgia, Cehoslovacia, Finlanda, Franța, Italia, Polonia, Suedia, Ungaria, Uniunea Sovietică, susținînd turnee salutate cu entuziasm de presa de specialitate și de iubitorii de muzică. În urma concertului inaugural al stagiunii simfonice de vară la Scala din Milano (1963) ziarul „L'Italia" și-a intitulat cronica „Cu orchestra Filarmonică din București, un mare dirijor pe podiumul Scalei" — arătînd că „Artiștii romîni — sub conducerea reputatului lor dirijor, au demonstrat valoarea lor în bogăția programului". Este relevat „succesul gradios și primirea extraordinar de călduroasă făcută orchestrei pentru frumoasa seară care a inaugurat în mod strălucit stagiunea simfonică a Scalei".

Filarmonica „George Enescu" a îmbogățit cu concertele sale programele unor ample manifestări internaționale cum sînt „Zilele festive ale Vienei", „Zilele festive ale Berlinului", Festivalurile internaționale „Primăvara la Praga" și „Toamna la Varșovia". Despre participarea la „Zilele festive ale Vienei" (în acest cadru orchestra a fost condusă și de cunoscutul dirijor austriac Hans Swarowski), ziarul „Neuer Tages Zeitung" scria: „Calitatea orchestrei am început s-o prețuim în cursul vizitelor trecute; impresionează sunetul ei proaspăt, gingaș și limpede, precum și o disciplină care se bazează pe o tradiție îndelungată". Tot despre Filarmonică, apreciind calitățile orchestrei, ziarul englez „Daily Mail" concretiza în felul următor această observație: „Atît alămurile cît și suflătorii la instrumentele de lemn și-au expus cu pregnanță paletele colorate, iar instrumentele de coarde — partea cea mai bună a orchestrei, au demonstrat disciplină și admirabile calități ale tonului". Nu mai puțin elogioase au fost cronicile presei germane, cu atît mai substanțiale cu cît ele se refereau la mari compozitori germani ca Brahms și Richard Strauss: „Concertul orchestrei simfonice romîne sub bagheta dirijorului de renume mondial George Georgescu a cunoscut un strălucit triumf artistic. Orchestra s-a distins printr-o interpretare strălucită, reușind să redea întregul conținut al Simfoniei I-a de Brahms și toată bogăția plină de umor a poemului simfonic „Till Buhoglindă" de Richard Strauss". De altfel maestrul George Georgescu este considerat astăzi unul dintre marii șefi de orchestră contemporani, deținători ai celor mai bune tradiții în interpretarea repertoriului clasic. Turneele personale mai recente în Austria, Elveția, Franța, S.U.A., precum și în Berlinul occidental, statornicesc faima unei îndelungi și strălucite cariere internaționale. Și desigur faptul că un compozitor contemporan de faima lui Aram Haciaturian, îl consideră pe artistul poporului George Georgescu, cel mai bun interpret al Simfoniei sale nr. II, este încă un indiciu asupra dimensiunilor cuprinzătoare ale artei muzicianului romîn.

În contactul Filarmonicii bucureștene cu publicul de peste hotare, s-a impus și numele lui Mircea Basarab, al cărui stil sobru și tehnică dirijorală au fost relevate în repetate rînduri. Într-un interviu acordat ziarului „RomîniaLiberă" după turneele în Austria și Italia, Mircea Basarab spunea: „Pentru noi cei de pe scenă a fost deosebit de importantă reacția imediată a publicului. Ea ne ghida asupra reușitei concertelor întrucît după cum se știe Viena dispune de un public extrem de instruit, care a audiat multe orchestre de prestigiu. Publicul austriac ne-a făcut o primire extrem de caldă, ne-a bisat de fiecare dată. Interpretarea creațiilor simfonice romînești a cucerit publicul din rîndurile căruia numeroși auditori ne solicitau după concert autografe și partituri. (. . . . . .) Avînd prilejul să ascult multe orchestre străine, pot spune că trăsătura distinctivă a colectivului Filarmonicii noastre este aceea de a fi cuceritor pe scenă. Aceasta depășește execuția corectă a partiturei, este o căldură care se transmite sălii și a fost remarcată de toată lumea. Faptul, de pildă, că la Salzburg, publicul și-a manifestat furtunos dorința ca să interpretăm suplimente din program — ceea ce constituie acolo un lucru puțin obișnuit — este o dovadă elocventă în acest sens. Vreau să adaug — în încheiere — că acest succes ne obligă ca pe viitor, răspunzînd condițiilor optime pe care le avem în țară, să ducem cu cinste și mai departe faima artei noastre muzicale".

Aceste succese peste hotare nu constituie însă decît o latură — importantă desigur — a activității primei orchestre simfonice a țării, aceea prin care este creat și sporit cu consecvență prestigiul artei interpretative romînești în străinătate. De o semnificație deosebită sînt însă manifestările obișnuite susținute în țară. În concertele săptămînale, care de mai mulți ani se desfășoară în prezența unor auditori permanenți,

deținători ai abonamentelor anuale pentru programele simfonice, Filarmonica realizează interpretări de calitate ale repertoriului național, mereu solicitat alături de lucrările consacrate și de primele audiții din muzica universală. Propagatoare a creației românești (începînd cu operele enesciene și urmărind an de an noile lucrări ale compozitorilor noștri), Filarmonica a făcut din popularizarea culturii muzicale autohtone unul din principalele ei obiective. Pentru a contribui și la o educare sistematică a auditorilor, Filarmonica a organizat o serie de cicluri incluzînd operele marilor compozitori clasici.

De asemeni, o serie de așa numite „concerte populare" și „concerte educative" prezentate în întreprinderi, concerte pentru tinerii muncitori, studenți și elevi, manifestări care au fost organizate în colaborare cu comitetele sindicatelor din întreprinderi și instituții. În aceiași ordine de idei se cuvin a fi menționate — și ciclurile mai strict educative — pentru publicul meloman — organizate cu concursul mai multor forțe artistice ale instituției (soliști, cor, grupuri din orchestră, lectorat etc.). „Muzica de-a lungul veacurilor", Muzică-poezie-pictură", concertele lecții pe diferite teme din istoria muzicii, au cuprins prezentări substanțiale, menite să dezvolte gustul pentru muzică, să completeze sau să formeze cunoștințe asupra profilului culturii muzicale în diferite epoci. Desigur, orchestra simfonică a Filarmonicii din București își desfășoară cea mai mare parte a activității în Capitala țării, dar turneele regulate în marile orașe ale patriei și în centrele industriale încep să facă și ele parte din multilateralele preocupări ale colectivului. Și primăvara aceasta Filarmonica a realizat — sub conducerea lui Mircea Basarab și Mircea Cristescu un astfel de turneu.

În Capitală își duce activitatea regulată și orchestra simfonică a Radioteleviziunii. Dirijorii ei permanenți sînt Iosif Conta și Emanoil Elenescu. În afara tradiționalelor concerte de joi seara, formația se dedică înregistrărilor speciale necesare repertoriului emisiunilor radiofonice și, într-o măsură foarte susținută, acțiunilor de educație muzicală. Pe deoparte o analiză a cifrelor privind primele audiții executate în concerte publice și înregistrate de-a lungul anilor de orchestra simfonică a Radioteleviziunii, ne duce la concluzia că acest ansamblu — întovărășit de multe ori de corul mare al Radioteleviziunii — deține o incontestabilă întîietate în interpretarea creației contemporane românești (dirijorul Iosif Conta are în acest domeniu o contribuție personală remarcabilă). Pe de altă parte, trebuiesc cunoscute desele ieșiri ale orchestrei în întreprinderile din Capitală. Și orchestra simfonică a Radioteleviziunii a pătruns pe arena vieții muzicale internaționale — nu numai prin numeroasele ei înregistrări difuzate de posturile de radio — ci și prin turneele de concerte. Menționăm reușitul turneu de acum doi ani în Uniunea Sovietică, la Kiev, Riga, Moscova, Leningrad.

Cronicarul ziarului „Izvestia" scria cu acest prilej: „Sala cu coloane albe a Filarmonicii din Leningrad a găzduit nu puține formații simfonice vestite. Și dacă și de data aceasta experimentații ei spectatori remarcau cu mulțumire: „orchestră foarte bună" înseamnă că instrumentiștii au meritat într-adevăr o înaltă apreciere. Orchestra Radioteleviziunii romîne produce o impresie strălucită, produce o adevărată satisfacție prin dinamismul și perfecțiunea tehnică a interpretării. Puritatea intonației, vigoarea, naturalețea și expresivitatea frazării sînt mărturii ale unei înalte culturi profesionale și a compoziției unitare a orchestrei".

Tot între formațiile Radioteleviziunii se numără și o orchestră de studio, care prezintă lunar programe de concerte publice din repertoriul clasic și contemporan de mare popularitate; orchestra de studio realizează un mare număr de înregistrări necesare acoperirii miilor de minute de emisiune ale stațiilor noastre de radio. Această bogată activitate muzicală a orchestrelor simfonice ale Radioteleviziunii, la pupitrul cărora sînt prezenți și numeroși alți dirijori (Constantin Bobescu, Carol Litvin, Liviu Ionescu, Ludovic Baci, Florica Dimitriu) se desfășoară cu sporită eficacitate și în condiții de lucru excelente în noul și elegantul studio de concerte clădit în Casa Radioteleviziunii, vast și confortabil edificiu construit în anii regimului democrat popular.

De un prestigiu special în rîndurile publicului de concerte se bucură orchestra simfonică a Cinematografiei, care a luat ființă odată cu un domeniu de artă născut după eliberare: cinematografia românească. Și această orchestră — îndrumată într-un trecut apropiat de dirijorii Mircea Cristescu (astăzi șef de orchestră al Filarmonicii) și Paul Popescu, are un profil conturat al activității muzicale (înregistrarea muzicii filmelor produse de studiourile „Al. Sahia" și „București"). Dar, printr-o bună tradiție promovată cu multă rîvnă și de dirijorul ei de astăzi, Constantin Bugeanu, Cinematografia este orchestra cu programe foarte interesante sub raportul ineditului repertoriului prezentat.

Dacă în Capitala țării viața muzicală este bogată, fenomenul care trebuie să ne bucure într-o măsură poate și mai mare, este creșterea nivelului orchestrelor simfonice din țară, aproape toate create după eliberare și conduse de talentați șefi de orchestră din diferite generații: regretatul dirijor din Brașov, Dinu Niculescu, Antonin Ciolan, Mircea Popa, Nicolae Boboc Achim Stoia, Nicolae Brînzeu, Henry Selbing, Ian Hugo Huss, Eugen Pricope, Remus Georgescu, Petre Vintilă etc...

În unele din orașele țării ca Timișoara, Cluj, Iași, Arad, există Filarmonici organizate ca adevărate complexe artistice. Pe lîngă aceste Filarmonici activează, ca și la București, lectorate muzicale care au menirea directă de explicare a muzicii. Astfel, tabloul orchestrelor simfonice din țara noastră nu prezintă numai o impre-

sionantă însemnătate rezultînd din cifre, ci și una de eficiență determinată de noile condiții create dezvoltării artei de către transformările economcie, sociale și politice petrecute în ultimele două decenii.

Activitatea orchestrelor simfonice românești nu poate fi despărțită de aportul soliștilor noștri instrumentiști la susținerea vieții artistice. Este unul din domeniile în care creșterea potențialului artistic s-a făcut simțită cu putere, dacă ne gîndim la situația din trecut. Astăzi, în Capitală, ca și în unele centre din regiuni, activează un mare număr de soliști care participă la concertele simfonice, dau recitaluri și concerte de cameră. Faptul că cei mai mulți aparțin tinerei generații ilustrează, odată mai mult, eficiența învățămîntului nostru artistic și căile de afirmare deschise tuturor celor dotați.

De un renume european se bucură Ion Voicu, violonist al cărui talent este pretutindeni apreciat în mod superlativ. Ca interpret al concertelor din marele repertoriu, Ion Voicu s-a impus prin înaltele lui aptitudini tehnice și prin capacitatea de a comunica cu publicul. Este grăitor faptul că într-o țară cu vechi și autentice tradiții, și a cărei presă muzicală este renumită prin severitatea ei — Austria —, Ion Voicu a cucerit elogii fără rezerve. „Violonistul Ion Voicu părea a fi descins direct din împărăția de vrajă a lui Paganini în marea sală de la Musik-Verein. De multă vreme n-am mai avut prilejul să ascultăm un artist atît pe stăpîn pe instrumentul său. Pînă la cele mai subtile nuanțe, frazarea este de o puritate extraordinară, tonul este cald și sunetul plin". („Das Kleine Volksblatt" — februarie 1961).

Ca și Ion Voicu, Valentin Gheorghiu a însoțit în repetate rînduri Filarmonica din București și orchestra Radioteleviziunii în turneele interne și internaționale, firește pe lîngă numeroasele sale angajamente personale. Publicul nostru admiră de mulți ani în Valentin Gheorghiu un interpret ales al muzicii clasice și romantice. În tălmăcirile sale sensibilitatea este perfect echilibrată de factorul rațional, produsul sonor căpătînd astfel limpezimi de cristal. Cronicarul ziarului englez „Daily Mail" aprecia în octombrie 1963 că „Valentin Gheorghiu a interpretat concertul de Schumann cu o finețe admirabilă; din punct de vedere tehnic pianistul se dovedește un adevărat maestru".

Dar Valentin Gheorghiu este un muzician complet. Compozitorul, concertistul aplaudat la București, Londra și Salzburg, este în același timp un pasionat interpret al muzicii de cameră. Împreună cu Ștefan Gheorghiu el a realizat remarcabile interpretări ale Sonatei a III-a și a „Impresiilor din copilărie" de Enescu, iar trio-ul format prin alăturarea lui Radu Aldulescu este fără îndoială cea mai valoroasă grupare românească în domeniul muzicii de cameră, cu merite recunoscute și peste hotare; „Alcătuit din trei artiști emeriți, trio-ul bucureștean a repurtat un măgulitor succes, grație unei interpretări pline de intimă vigoare, fascinantă și convingătoare" — scria cu un an în urmă ziarul italian „Avanti" despre artiștii din „Trio romîn", titulatură sub care, anul acesta, ei au apărut și pe programul prestigiosului festival de la Salzburg. În aceeași ordine de idei, se cuvin a fi amintite unele realizări ale acestei formații realizate cu colaborarea violistului George Popovici — îndeosebi Cvartetul Nr. 2 cu pian de Enescu.

Cu o carieră internațională mai puțin bogată decît colegii săi, marcată totuși de categorice succese, violoncelistul Radu Aldulescu se înscrie și el în primele rînduri ale concertiștilor noștri. Un artist despre care celebrul violoncelist francez Maurice Maréchal s-a exprimat — într-o scrisoare adresată lui Dimitrie Dinicu — în acești termeni: „...aveți acolo un remarcabil violoncelist care vă face onoare și face onoare țării sale — pe scurt nu văd ce aș mai avea să-l învăț" merită pe deplin laurii consacrării internaționale. Această consacrare Aldulescu a cucerit-o de mult, ca și colegul său mai tînăr Vladimir Orlov, alături de care apare, adeseori, într-o exemplară și cordială colaborare, interpretînd cunoscuta transcripție a lui Alfred Alessandrescu a Concertului în Do major pentru două violoncele de Händel. Pentru moment încă mai puțin cunoscut în străinătate, Orlov s-a impus totuși la Geneva prezentînd concertul lui Anatol Vieru, distins în 1962 cu premiul concursului de compoziție „Regina Maria José". „Succesul — scria ziarul „La Suisse" cu prilejul primei audiții — se datorește și excelentei interpretări a violoncelistului Vladimir Orlov".

Bogăția vieții noastre muzicale este dată și de diversitatea personalităților care concură la susținerea ei. În acest sens, pentru public a fost și va fi totdeauna pasionant să urmărească evoluția unor artiști de valoare unanim recunoscută cum sînt pianiștii Silvia Serbescu, Gheorghe Halmoș, Alexandru Demetriad, violoniștii Ștefan Ruha, Mihai Constantinescu și George Hamza, etc. Din rîndurile orchestrelor noastre s-au desprins deasemeni soliști ca flautistul Alexandru Nicolae, cornistul Ion Bădănoiu, oboistul Ion Danie, clarinetistul Aurelian Octav-Popa și alții, care în afara activității în cadrul ansamblului simfonic se afirmă și pe plan solistic sau în cadrul unor formații de cameră — domeniu încă insuficient marcat printr-o activitate continuă susținută de grupări reprezentative — cu toate încercările meritorii din ultima vreme ale unor cvartete de coarde, acelea conduse de George Hamza, Eva Lupaș, Radu Zvorișteanu.

O pleiadă strălucită de cîntăreți se numără astăzi printre soliștii teatrelor de operă, căci arta lirică a făcut și ea în ultimii ani progrese uriașe. Abundența vocilor excepționale, caracteristică însușirilor artistice ale poporului nostru, este cunoscută pe plan internațional încă de la începutul secolului cînd eminenți artiști români fuseseră obligați să aleagă o carieră pe meleaguri străine; pe marile scene ale lumii mulți dintre cîntăreții români formați în țară și activînd în țară repurtează succese impresionante,

ilustrînd acel climat favorabil dezvoltării perfecționării și afirmării lor, propriu vieții muzicale din patria socialistă. După debutul lui Nicolae Herlea la „Metropolitan" cronicarul ziarului „New York Times" scria printre alte multe elogii aduse talentului muzical și dramatic al acestui mare cîntăreț: „El nu forțează niciodată vocea; printr-o minunată măestrie artistică și o tehnică extraordinară el nuanțează și colorează vocea, astfel încît toate nuanțele și valorile dramatice ale muzicii sînt scoase în evidență". Iar directorul artistic al faimosului teatru Scala din Milano — Siciliani — spunea corespondentului Agerpres despre Herlea: „Îl consider un artist minunat, cu o foarte bună pregătire tehnică vocală și muzicală".

Zenaida Pally este și ea considerată astăzi una dintre marile interprete contemporane ale rolurilor Carmen și Amneris. În turneele din Europa și de peste ocean, Zenaida Pally a reușit admirabile performanțe scenice. „Dominînd în mod absolut întregul spectacol, Zenaida Pally ne-a redat o Carmen exuberantă, subjugantă. Rareori întîlnim o artistă atît de completă, care să interpreteze un rol cu atîta minuțiozitate și temperament. Posedînd o voce frumoasă, amplă și de un foarte frumos timbru, pe care îl utilizează cu ușurință și inteligență, Zenaida Pally este plină de grație și de calități excepționale pentru acest rol" (ziarul „El Popular", Uruguay).

Nu puține s-au spus despre „vocea fenomenală" a Artei Florescu a cărei apariție în Desdemona a fost apreciată de criticii sovietici ca o adevărată „școală de cînt", despre „timbrul cuceritor, tonul liber și curgător, pur ca o apă de munte", despre perfecta armonizare dintre calitățile naturale ale glasului și arta interpretării nobile, expresive. Aproape toți prim soliștii Teatrului de operă și balet, au un bogat palmares de succese internaționale: Petre Ștefănescu-Goangă, Elena Cernei, Dan Iordăchescu, Magda Ianculescu, Teodora Lucaciu, David Ohanezian, Octav Enigărescu, Valentin Teodorian, Ioan Hvorov, Ion Piso, Cornel Fînățeanu și încă mulți alții. La teatrele de operă din țară, la cele două opere — română și maghiară — din Cluj, la Timișoara și Iași, apoi la Brașov, Galați și Constanța, spectacolele sînt susținute de valoroase echipe de cîntăreți.

Progrese remarcabile s-au făcut în domeniul interpretării în spirit contemporan o repertoriului curent de operă. Este vorba despre o nouă concepție asupra spectacolului de operă, care tinde să îndepărteze — pe cît este posibil — nefirescul și lipsa de veridicitate incluse uneori în lucrări de mare popularitate, dar cu librete slabe și neconvingătoare. Cu atît mai mult această grijă pentru autentic, pentru redarea lucidă a conflictului dramatic se aplică acelor lucrări în care muzica și acțiunea se împletesc într-un unic filon de inspirație artistică realistă. Marile progrese ale regiei și scenografiei în operă au fost adeseori subliniate de presa noastră, cu prilejul premierelor teatrului de operă și balet din București. Numele unor regizori ca de pildă Jean Rînzescu și Hero Lupescu, a scenografilor Paula Brîncoveanu și Roland Laub s-au impus mereu atenției noastre.

Un spectacol de o tulburătoare noutate se vădește a fi capodopera lui George Enescu „Oedip" la fiecare nouă reprezentare pe scena Teatrului de Operă și Balet din București. Desfășurarea patetică și zguduitoare a mitului antic în versiunea modernă enesciană, comportă o viziune scenică și o interpretare dramatico-muzicală de o forță egală cu aceea a compoziției însăși. „Oedip-ul" realizat în patria lui Enescu, abia în anii regimului democrat popular (în anul 1958) se înfățișează pe scena bucureșteană așa cum îl imagina compozitorul — ca un subiect universal, a cărui specificitate antică nu este o reconstituire fotografică ci o dramă cu accente profund umane și — prin aceasta — implicit contemporane. „A fost una din reprezentațiile cele mai perfecte pe care le-am văzut vreodată" a declarat Emmanuel Bondeville, directorul Operei din Paris, după prima reprezentație dată de colectivul romînesc cu „Oedip" în capitala Franței. „Artiștii cei mai aplaudați au fost David Ohanezian (Oedip), Elena Cernei (Jocasta) și Ioan Hvorov (Thyresias). Parizienii au aplaudat pe dirijorul orchestrei Mihai Brediceanu și au apreciat de asemenea sobrietatea decorurilor lui Roland Laub" (France Presse). Iar Edmond Fleg, autorul libretului operei, care a asistat la spectacol, a mărturisit: „Am trăit o seară minunată, poate cea mai fericită din viața mea. Artiștii Operei din București au depășit așteptările mele. Le mulțumesc".

Aceleași lucruri se pot spune și despre baletul romînesc, care a parcurs în 20 de ani evoluția de la ucenicie la o deplină maturitate, recunoscută ca atare și după turneele peste hotare. Pentru a încheia cele cîteva paragrafe dedicate teatrului liric, se cuvine să amintim încă cîteva nume de însemnătate în activitatea genului: în primul rînd pe acela al lui Egizzio Massini, pionier și animator al artei lirice romînești de peste patru decenii, dirijor cu mare experiență și autoritate, apoi cele ale lui Jean Bobescu, Cornel Trăilescu, Constantin Petrovici, etc. precum și al regretatului Alfred Alessandrescu.

Un mare număr de artiști tineri bat astăzi la porțile măestriei. Nu încape îndoială că celor mai buni dintre ei viitorul le rezervă locul meritat în arena vieții noastre muzicale.

În fața interpreților noștri stau sarcini de mare răspundere. Publicul, atît de darnic cu aplauzele, așteaptă totuși mult din partea oamenilor de artă, care sînt înconjurați de prețuirea și sprijinul Partidului și Guvernului, de dragostea maselor largi. Condițiile de studiu, muncă și afirmare create muzicienilor, înaltele distincții acordate reflectă în chip concret atitudinea statului socialist față de slujitorii artei.

Păsind în al treilea deceniu de la Eliberare, cultura romînească înscrie printre realizările ei de valoare și perspectivele cu amplă deschidere, contribuția masivă a interpreților muzicii, din toate genurile.

LAURENȚIU PROFETA
și
VIOREL COSMA

Cultura muzicală românească în lume în 1964

În cel de al douăzecilea an de la Eliberare, cultura muzicală românească se afirmă multilateral, pe diferite meridiane, înregistrînd importante succese.

Prin grija înțeleaptă a Partidului Muncitoresc Român și a statului nostru, în aceste două decenii s-a desfășurat un vast program de promovare a valorilor realizate de poporul nostru în toate domeniile, și astfel și în domeniul culturii muzicale. Aceasta a devenit tot mai prețuită și cunoscută în țara noastră și peste hotare. Rodul acestui efort impetuos se dovedește prin creșterea neîncetată a interesului muzicienilor și publicului de peste hotare pentru realizările muzicii românești, prin lărgirea contactului dintre muzicienii noștri și cei din alte țări, avînd ca finalitate contribuția și pe această cale a poporului nostru la cauza întăririi păcii și a prieteniei, a cunoașterii și prețuirii valorilor culturale din toată lumea.

Deosebit de bogate sînt evenimentele petrecute pe acest tărîm în anul 1964 : interpretarea creației noastre muzicale din trecut și de azi în diferite centre muzicale, precum și prezentarea ei de către muzicienii oaspeți ai țării noastre, turneele soliștilor și ansamblurilor noastre în alte țări, răspîndirea discului, tipăriturilor, promovarea schimbului de emisiuni muzicale.

Un loc de seamă în acțiunea de cunoaștere peste hotare îl ocupă, firește, creația lui George Enescu. Astfel de pildă, în primul concert al orchestrei simfonice din Teheran, dirijorul Heshmat Sandjari a interpretat Rapsodia I *de George Enescu. „Opera marelui compozitor român — a relatat agenția de știri din Irak — a fost primită cu îndelungate aplauze de numeroasa asistență".*

Creația lui Enescu a fost reprezentată la Paris, în martie 1964, cu prilejul celui de al 6-lea festival de sunet — înaltă fidelitate stereofonică, cînd discipolul muzicianului, Christian Ferras, acompaniat de Pierre Barbizet a primit premiul Academiei Charles Cross *pentru discul* Sonata a III-a *pentru pian și vioară „în caracter popular românesc". Cu această ocazie presa franceză a elogiat pe compozitorul și profesorul Enescu.*

Un concert integral de muzică de cameră românească au susținut în sala Muzeului Smetana *din Praga cîntăreața Vera Mora și pianistul Premysl Charvát, la 16 februarie 1964. În program au figurat lucrări de George Enescu, Tiberiu Brediceanu, Mihail Jora, C. Brăiloiu, C. Nottara, Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Radu Paladi, Carmen Petra-Basacopol, Felicia Donceanu.*

În cadrul unui concert organizat de Uniunea compozitorilor din U.R.S.S. violonistul sovietic Mihail Goldstein, acompaniat la pian de autor, a interpretat Sonata *de Bogdan Moroianu.*

Așa cum remarca un corespondent francez de presă pe marginea turneului Teatrului de Operă și Balet al R.P.R. la Paris, muzica simfonică românească este azi cunoscută prin aspectele ei contemporane reprezentative.

Creația lirică românească a înregistrat la începutul anului 1964 o nouă afirmare peste hotare prin reprezentarea operetei Lysistrata *de Gherase Dendrino pe scena teatrului* Jiri Myron *din Ostrava. Este cea de a treia operetă românească care a văzut lumina rampei în Cehoslovacia, după* Lăsați-mă să cînt *și* Plutașul de pe Bistrița, *jucate de peste 100 de ori în anii trecuți.*

Este cunoscută pe de altă parte acordarea premiului I Prince Rainier III de Monaco, la cel de al cincilea concurs de compoziție de la Monte Carlo, Sonatei pentru vioară solo de Wilhelm Berger (mai 1964).

O contribuție însemnată în promovarea creației originale peste hotare l-a adus arta interpretativă românească.

Așa de pildă, Iosif Conta a condus la Praga un program din care făcea parte și Simfonia I de Tiberiu Olah. Compozitorul și dirijorul s-au bucurat de atenție în presa cehoslovacă, muzica românească fiind elogios apreciată cu prilejul acestui concert.

Dirijorii, cîntăreții, instrumeniștii și balerinii noștri se bucură de o prețuire crescîndă, orchestrele și teatrele din străinătate invitîndu-i adesea în mijlocul colectivelor lor artistice. Prezența maestrului George Georgescu, a violoncelistului Radu Aldulescu, a profesorului G. Avachian etc., în juriile internaționale de concurs reflectă competența muzicienilor români. În luna iulie 1964, Radu Aldulescu a fost invitat să predea un curs de perfecționare violoncelistică la Weimar.

Dacă vom răsfoi calendarul manifestărilor artistice din acest an ușor vom putea constata prezența numelor românești pe aproape toate meridianele. Ansamblurile folclorice Rapsodia Română, Perinița *și grupurile folclorice de amatori au reușit să facă cunoscute comorile muzicii noastre populare în Asia, Africa și Europa. În pragul anului 1964, formația* Perinița *a întreprins un turneu în R. P. D. Coreeană, R. P.*

Chineză, R. D. Vietnam și R. P. Mongolă. Deși spectacolele s-au desfășurat în timpul iernii, în R. P. Chineză, la 10 spectacole, au participat peste 15.000 de persoane.

Încă nu se terminase turneul Ansamblului Perinița *în Asia, cînd un alt eveniment artistic se petrecea în Africa: grupul folcloric din R.P.R., participant la cel dintîi festival internațional de folclor de la Cairo, a fost distins cu premiul I. În cele 10 spectacole susținute de călușarii din comuna Frumoasa, taraful casei de cultură din Slobozia, echipa de dansuri a Palatului de cultură din Brașov și o serie de soliști din toate regiunile țării pe meleagurile străvechiului Egipt, în fața constructorilor de la Asuan, artiștii noștri amatori au înfățișat varietatea, frumusețea, bogăția cîntecului, dansului, costumului popular romînesc. „Grupul folcloric ne-a oferit un spectacol care nu a depășit două ore — scria cunoscutul critic de artă dr. Mohamed Mandru în ziarul* Al Gumhuria *din Cairo — și cu toate acestea el ne-a dat o imagine frumoasă și clară a artei acestui popor cu rădăcini adînci în civilizație și de bun gust".*

Un succes remarcabil în propagarea artei naționale a înregistrat în primăvara anului 1964 ansamblul Rapsodia Romînă. *Timp de aproape trei luni, artiștii noștri au vizitat Franța, Olanda, Belgia, R. F. Germană și Austria, reprezentațiile lor fiind urmărite de peste 60.000 de spectatori. Aplaudați cu căldură, bisați la aproape fiecare număr din program, artiștii romîni sfîrșeau spectacolele cu zeci de ridicări de cortină și aclamații la ieșirea din teatre. „Uimitorul ritm, precizia dansatorilor, mișcările grațioase ale dansatoarelor, costumele splendide împodobite cu minunate broderii, irezistibilul antren al orchestrei — scria ziarul belgian* Le Soir *— toate acestea conferă spectacolului* Rapsodiei Romîne *un caracter popular original". Iar ziarul* La Cité *completa:* „Rapsodia Romînă *ne oferă un spectacol fascinant și entuziast, plin de optimism. Un spectacol montat cu fantezie, în care evoluează dansatori și instrumentiști care ating perfecțiunea".*

Vești asemănătoare ne-au sosit de la festivalul folcloric din Levadia (Grecia), unde un ansamblu studențesc de cîntece și dansuri a realizat spectacole de ținută artistică la Festivalul țărilor balcanice și din Mediterana răsăriteană. O altă formație folclorică condusă de Nicu Stănescu a susținut timp de o săptămînă cîteva din manifestările artistice ale Zilelor culturii romînești *în Belgia, stîrnind viul interes al auditorilor și telespectatorilor pentru cîntecul nostru popular.*

Articole elogioase, aproape la unison în privința superlativelor, au însoțit pretutindeni spectacolele folclorice. Ceea ce au reușit artiștii noștri populari să arate în străinătate, prin măestria și talentul lor, este înflorirea fără precedent a artei muzicale populare în patria noastră. Specialiștii în domeniul folclorului ca și publicul larg remarcă bogăția nesecată a melosului și dansului romînesc, amploarea afirmării talentelor din popor, largile posibilități de cultivare artistică în școli de specialitate ș.a.

Alături de arta populară, succese de prestigiu a înregistrat arta interpretativă. Sînt de menționat între altele spectacolele date de Nicolae Herlea în S.U.A. și de Zenaida Pally în America de sud. Cîntăreții romîni au stîrnit admirația publicului pentru nivelul artistic al școalei noastre muzicale contemporane. Conducerile teatrelor lirice au invitat pe cîntăreții romîni să revină în stagiunea viitoare. Se poate spune că prin baritonul Nicolae Herlea s-a redeschis — după un sfert de veac — drumul interpreților noștri pe scena teatrului La Scala *din Milano. Creațiile sale în* Bal mascat *și* Bărbierul din Sevilla *au întrunit elogiile unanime ale presei muzicale italiene, din care nu au lipsit caracterizări ca „artist remarcabil dotat cu o voce perfect cultivată", „o voce splendidă, caldă și penetrantă", sau comparații cu Ettore Bastianini, Tito Gobi etc.*

De asemenea concludente s-au dovedit spectacolele date de Arta Florescu în cadrul Festivalului Primăvara la Praga 1964, *de Dan Iordăchescu în Belgia, Olanda, Ungaria, Germania, Austria ș.a. de Teodora Lucaciu în Turcia, Lella Cincu și Nicolae Florei în U.R.S.S., Ion Dacian în R. F. Germană, Austria și U.R.S.S. etc. „Este o voce fenomenală" se scria despre Arta Florescu. „Au trecut mulți ani de cînd publicul din Sverdlovsk n-a mai auzit o asemenea interpretă", remarca presa sovietică despre Lella Cincu. „O mare artistă romîncă a fost cea mai emoționantă Mimi* (Boema) *pe care am văzut-o vreodată pe scena noastră", a observat cronicarul ziarului* Journal d'Orient *din Istambul despre Teodora Lucaciu.*

Anul 1964 a prilejuit în Austria și Germania o serie de manifestări muzicale legate de centenarul nașterii lui Richard Strauss. Maestrul George Georgescu a dirijat Filarmonica din Berlin cu un program dedicat exclusiv muzicianului aniversat. Presa mondială îl apreciază ca unul din cei mai fideli tălmăcitori ai operei lui Richard Strauss din toți dirijorii contemporani.

De o apreciere pozitivă s-a bucurat în interpretarea Simfoniei alpilor *de același compozitor și dirijorul Mihai Brediceanu în turneul întreprins în Austria. „Sub bagheta șefului de orchestră romîn — scria* Wiener Zeitung *— orchestra Tonkünstler a dat cele mai frumoase sonorități straussiene, de o puritate specific vieneză".*

Printre manifestările peste hotare ale interpreților noștri în primăvara acestui an, s-au remarcat concertele violonceliștilor Radu Aldulescu și Vladimir Orlov în Polonia, al violonistului Ștefan Ruha, al organismului Helmuth Plattner în Iugoslavia, precum și excepționalul succes al lui Radu Aldulescu la Dresda.

Presa muzicală s-a ocupat pe larg de interpreții romîni, relevînd nivelul internațional al artei noastre contemporane, precum și personalitățile muzicale ce s-au impus în complexul vieții muzicale europene. „În persoana lui Ște-

Ivan Ruha — remarca de pildă ziarul Borba — *se unesc în chip fericit calităţile unui temperament deosebit de vibrant, o muzicalitate profundă şi o tehnică fascinantă a viorii*".

În ultimul timp arta noastră interpretativă a relevat încă un domeniu de manifestare a talentelor romîneşti, puţin cunoscut peste hotare: baletul.

Turneul corpului de balet al Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. (mai 1964) în Italia s-a bucurat de aprecieri ca acestea: „Baletul clasic în Romînia are aproximativ un secol de existenţă — remarca Il Corriere della Sera — *dar a devenit conştient de propriile posibilităţi numai după ultimul război. În prezent Opera din Bucureşti are un repertoriu coregrafic propriu şi a atins o deosebită maturitate artistică*".

Cele 23 de recitaluri date de Irinel Liciu Ileana Iliescu, Valentina Massini, Gabriel Popescu, Gheorghe Cotovelea şi Gh. Constantinescu la Roma, Torino, Florenţa, Bologna şi Milano au dovedit continua afirmare a baletului nostru în arena internaţională.

Tot mai numeroase sînt lexicoanele, revistele de specialitate care atestă succesele culturii noastre muzicale.

Cu prilejul festivalului de muzică veche din mai 1964 de la Bydgoszcz (Polonia) a apărut primul volum din Lexiconul compozitorilor secolului XX. *Lucrare de ansamblu privitoare la muzica contemporană,* Leksykon-ul *cuprinde o serie de nume romîneşti printre care George Enescu, Paul Constantinescu, Dinu Lipatti, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Ion Chirescu.*

Muzicologul vest-german Hans Joachim Moser în cartea sa Die Tonsprachen des Abendlandes, *ocupîndu-se de contribuţia şcolii romîneşti subliniază aportul lui George Enescu, Ion Nonna Otescu, Filip Lazăr, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Mihail Andricu, al muzicologului George Breazul, al dirijorului George Georgescu ş.a.*

Deosebită atenţie pentru muzica noastră se remarcă şi în cele trei volume din Musik-Lexikon *ale aceluiaşi istoriograf. Un amplu şi documentat articol este consacrat muzicii romîneşti* (Rumänische Musik).

Un gen afirmat în vremea din urmă îl constitue muzica de film. Contribuţiile compozitorilor noştri la filmele romîneşti au făcut să fie introduse în Film-Lexicon degli autori et delle opere *apărut la Roma şi în alte volume şi lexicoane numele unor compozitori ca Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Ion Dumitrescu, Gherase Dendrino, Theodor Grigoriu ş.a.*

Editurile de peste hotare au tipărit recent un număr de lucrări de muzică uşoară romînească. Complexul editorial Le chant du monde *a tipărit la Paris piesele lui Temistocle Popa* (Lalele, Turturele) *şi George Grigoriu* (Serenada tinereţii, Mărunţica) *iar la Baku şi Berlin au apărut melodiile* Azerbaidjan *şi* Turturele *de Temistocle Popa.*

„Virtuoses, virtuoses" *s-a intitulat ciclul de 15 emisiuni ale postului de radio Sottens (Elveţia) consacrat muzicii populare romîneşti. Folcloristul Marcel Cellier, autorul acestor transmisiuni, a înregistrat la sursă formaţiile fluieraşilor din Răşinari, corului din Domneşti etc. pe care le-a completat cu altele de la Institutul de etnografie şi folclor din Bucureşti, realizînd la Radioteleviziunea elveţiană o documentată imagine sonoră a folclorului nostru contemporan.*

Cuprinsul

Pag

Ion Dumitrescu
Pe treptele înalte ale culturii noastre muzicale 1

George Georgescu
Arta noastră în aceşti ani 7

Ioan Chirescu muzica, versuri **de Ioan Brad**
Din zare în zare — Cîntec în August 8

Sabin Drăgoi şi **Tudor Ciortea**
Originalitate şi măiestrie în muzica simfonică şi concertantă 12

Nicolae Herlea
Gînduri despre prezent şi viitor 15

Th. Grigoriu şi **Aurel Stroe**
Muzica de cameră şi contemporaneitatea 16

Mircea Chiriac şi **Octavian Cosma**
Tradiţie şi actualitate în operă, balet şi operetă 19

Diamandi Gheciu şi **Radu Căplescu**
Tinereţea oratoriului şi cantatei 22

REALIZĂRI ŞI PERSPECTIVE

Ioan D. Chirescu
Cîntecul de masă şi muzica corală 25

Ioana Radu
Împlinirea unei vechi dorinţe 31

Gherase Dendrino şi **J. V.-Pandelescu**
Muzica uşoară 32

Vasile Tomescu
Muzicologia 36

Ion Voicu
Inalta răspundere a artistului 39

Ada Brumaru şi **Radu Gheciu**
Arta interpretativă 40

L. Profeta şi **Viorel Cosma**
Cultura muzicală românească în lume în 1964 46

Citiţi revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
şi a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă

APARE LUNAR

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă de la sate.

Abonaţii actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînnoirea abonamentului pe 1965.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe şase luni şi 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica", preţul unui exemplar fiind de lei 5.

Telefon: 15.21.19 şi 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion 16 Februarie.

c. 8934 — I. P. I. c. 3067

24.164

Lei 5

MUZICA

Nr. 9 SEPTEMBRIE 1964

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

UN MARE MUZICIAN AL TIMPULUI NOSTRU

Pe măsura trecerii timpului adîncirea cunoașterii creației lui George Enescu de către un public din ce în ce mai larg face ca prestigiul aceluia ce-și făurise un ideal din a fi compozitor să crească neîncetat.

Ajungînd la recunoașterea valorii sale, cel puțin prin cîteva culmi, cum sînt: rapsodiile și Sonata a III-a pentru pian și vioară, Cvartetele, Octuorul și Simfonia de cameră și cu deosebire opera „Oedip", creația enesciană stă astăzi în primele rînduri ale artei muzicale din secolul nostru.

Enescu a avut un cuvînt de spus, un cuvînt al său, în genuri diferite ca suita, sonata, simfonia, ansamblul de cameră mai restrîns sau lărgit, și opera. El a preluat aceste forme din marea tradiție universală dezvoltîndu-le într-un chip personal pînă ce au devenit purtătoarele unui mesaj profund contemporan. Muzica universală în a cărei ambianță a trăit

6052

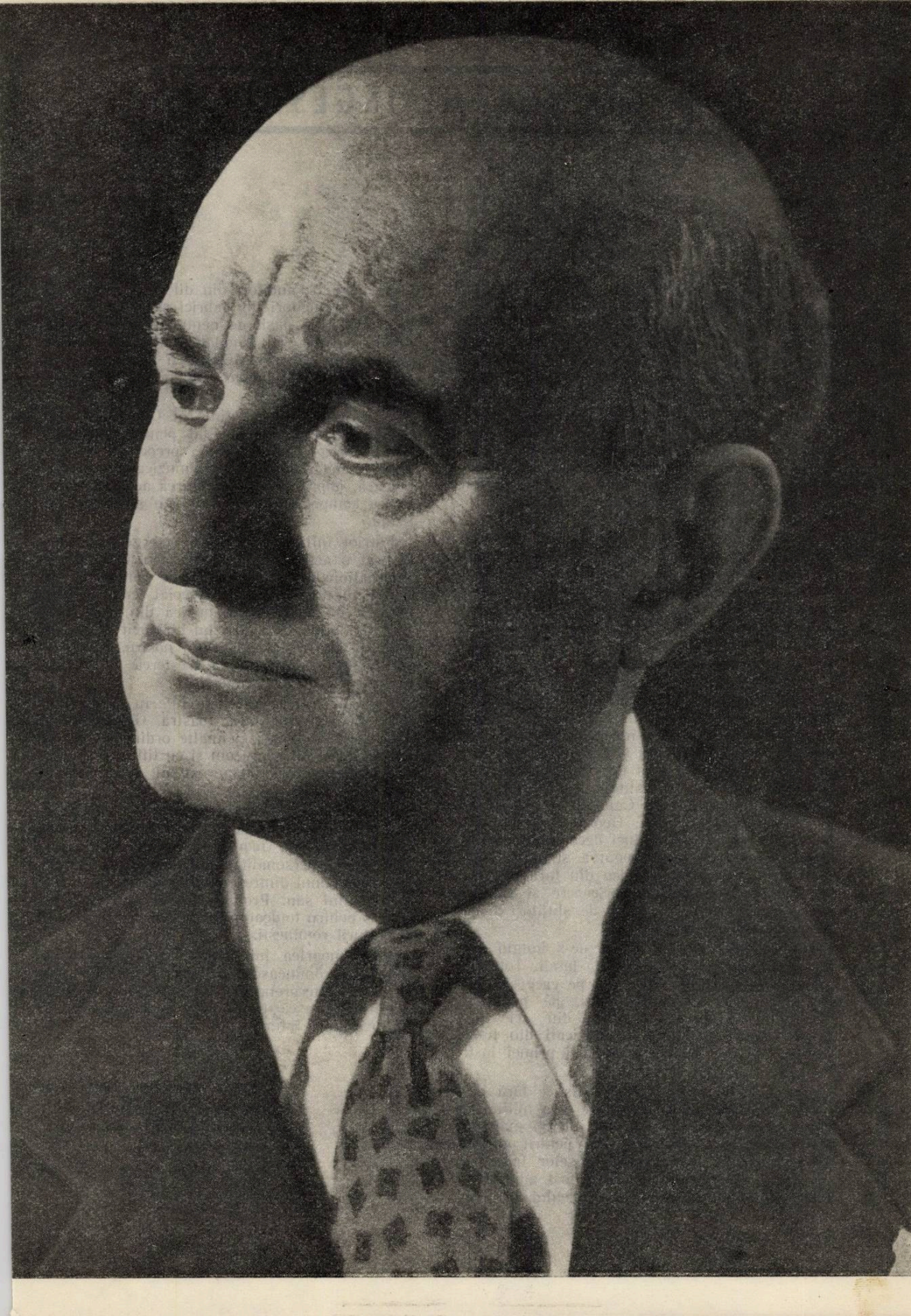
continuu interpretul Enescu, l-a îndreptat pe creator și în ceea ce privește stilul spre izvoarele clasice și romantice. Dar personalitatea sa puternică, pe de o parte și contactul cu muzica populară românească, pe de alta, au făcut ca arta sa să poarte pecetea originalității. Astfel Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc" a dezvăluit soluții noi în transfigurarea materialului de factură folclorică ; Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste reprezintă o culme a gîndirii polifonice a compozitorului ; opera „Oedip" izbutește să realizeze — într-un moment în care drama muzicală wagneriană și inovațiile musorgskiene păruseră să nu mai lase porți deschise în acest domeniu — o înaltă sinteză între o bogată melodică, recitativul de proveniență populară și o orchestrație specifică plină de colorit și substanță. „Oedip, „opera vieții mele" — cum o numea însuși George Enescu —, s-a impus prin originalitatea și înaltul ei conținut uman ca una dintre cele mai de seamă creații lirice ale veacului. După cum întreaga activitate a artistului se caracterizează printr-o tendință de adîncă pătrundere a valorilor autentice ale muzicii, tot astfel noutatea creației sale în domeniul limbajului este expresia unei firești legături dintre tradiție și inovație, limbajul său lipsit de ostentație neîncadrîndu-se într-un sistem rigid.

De la principiul ciclic preluat de la Liszt și Franck, Enescu ajunge la structurarea discursului pe o idee de bază a cărei transfigurare conferă operei aspectul modern al variației continue (Simfonia de cameră); aceasta desăvîrșește unitatea în varietate a creației, realizînd un puternic conținut expresiv.

Compozitorul a adus o contribuție substanțială și în domeniul atît de important pentru muzica modernă, acel al ritmicii. Dacă Strawinsky și Bartok au scrutat mai mult genurile rituale și de dans ale folclorului, transpunînd în creațiile lor vigoarea și pregnanța ritmică, George Enescu se adresează genurilor improvizatorice, de tipul „doinei" din folclorul românesc. Reflexul lor în opera enesciană se manifestă printr-o extraordinară varietate și bogăție ritmică, al cărei aspect este doar în aparență „improvizat", în realitate fiind cuprins în forme riguroase.

Se poate afirma că sinteza dintre național și universal a operei enesciene este în egală măsură rezultatul ridicării valorilor naționale la universalitate ca și a adaptării formelor marii tradiții universale la cerințele exprimării unui conținut cu un spirit național autentic. Este idealul spre care au năzuit și ceilalți reprezentanți ai noilor școli naționale : Manuel de Falla, Béla Bartók, Janacek, Szymanowski. Urmărind consecvent întruchiparea în artă a acestui ideal, prin opera sa pătrunsă de adînci valori artistice și umane, operă ce constituie un bun spiritual al poporului său, al lumii întregi, George Enescu ocupă un loc de frunte în muzica contemporană.

GEORGE GEORGESCU



GEORGE GEORGESCU

Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Academia Republicii Populare Romîne, Filarmonica de Stat „George Enescu", Uniunea Compozitorilor, Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale anunță cu adîncă durere încetarea din viață, la 1 septembrie 1964, a marelui nostru dirijor George Georgescu, artist al poporului din R. P. Romînă.

Născut în anul 1887, la Sulina, George Georgescu s-a remarcat din adolescență prin deosebitul său talent muzical. Studiile de specialitate și le face la Academia de muzică din București, la clasa de violoncel a lui Dimitrie Dinicu, perfecționîndu-se apoi la Berlin.

În perioada studiilor în Germania, George Georgescu devine membru al reputatului cvartet inițiat și condus de violonistul francez Henri Marteau, cu care întreprinde turnee în marile centre culturale din Europa. În contact direct și sub îndrumarea marelui dirijor german Arthur Nikisch, el abordează și își însușește apoi și tehnica artei dirijorale.

Debutul ca șef de orchestră și-l face la pupitrul Filarmonicii din Berlin, eveniment considerat de cercurile muzicale berlineze ca o adevărată revelație. Întors în țară George Georgescu depune o susținută și pasionată activitate în vederea organizării și dezvoltării vieții concertistice romînești. În calitate de director și dirijor al Filarmonicii din Capitală și o perioadă al Operei din București, George Georgescu a adus, timp de aproape cinci decenii, o considerabilă contribuție la închegarea și perfecționarea vieții muzicale simfonice din țara noastră, îngrijindu-se totodată cu pricepere și căldură de creșterea multor generații de slujitori ai artei muzicale interpretative.

George Georgescu a dirijat de-a lungul anilor cele mai mari orchestre ale lumii. Totodată marea reputație internațională pe care și-a cucerit-o a atras sub bagheta sa, pe podiumul Ateneului din București, unele din cele mai ilustre nume de interpreți muzicali din lume, contribuind la sporirea strălucirii primei instituții muzicale din Romînia.

În condițiile efervescenței artistice fără precedent din anii puterii populare el a militat cu entuziasm și abnegație, alături de cei mai înaintați intelectuali ai țării noastre pentru punerea artei muzicale la îndemîna maselor largi ale poporului. George Georgescu a fost admirat și iubit nu numai de publicul Ateneului, ci și de mase largi de auditori din diferitele centre ale țării, de muncitori din fabrici și uzine, în mijlocul cărora a păsit de nenumărate ori, desfătîndu-i cu arta sa. Totodată activitatea concertistică a lui George Georgescu a constituit un aport strălucit la punerea în valoare a creației muzicale naționale.

În calitate de președinte al Consiliului Muzicii din Comitetul de Stat pentru cultură și Artă, George Georgescu s-a preocupat de problemele generale ale vieții muzicale din țara noastră, imprimînd în orientarea activității simfonice competența și înaltul său spirit de exigență.

Patriot înflăcărat, George Georgescu a desfășurat o activitate neobosită pentru afirmarea internațională a artei muzicale romînești. Așteptat cu nerăbdare și apreciat cu deosebită căldură de iubitorii de muzică din numeroase țări ale lumii, el a fost un strălucit emisar al geniului artistic al poporului nostru, aducîndu-și din plin contribuția la creșterea prestigiului culturii Romîniei socialiste.

Pentru meritele sale deosebite în promovarea artei muzicale din țara noastră George Georgescu a fost distins cu înalte ordine și medalii ale R. P. Romîne, precum și cu titlurile de „Artist al poporului" și laureat al premiului de stat.

Animator exigent și entuziast al vieții muzicale, talent artistic de o rară sensibilitate și forță de expresie, George Georgescu rămîne una din marile personalități intelectuale ale țării noastre și unul dintre dirijorii cei mai de seamă ai timpului său. Prodigioasa sa activitate s-a înscris pentru totdeauna în cartea de aur a artei și culturii romînești.

Prin moartea lui George Georgescu, viața muzicală romînească, cultura poporului nostru, arta interpretativă contemporană pierd un mare artist, a cărui amintire va dăinui neștearsă în inimile tuturor.

Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă
Filarmonica de Stat „George Enescu"
Academia Republicii Populare Romîne
Uniunea Compozitorilor din R.P.R.
Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale

ION DUMITRESCU

Un artist de seamă al epocii noastre

S-a stins din viață muzicianul, strălucit șef de orchestră și activistul pe tărîmul culturii noastre artistul poporului George Georgescu. Din coloana de onoare a muzicii romînești dispare un reprezentant de seamă, cu a cărui prezență și activitate, cu ale cărui succese ne mîndream și se mîndrea întreaga mișcare muzicală contemporană.

Prin moartea lui, muzica romînească e lipsită de unul dintre slujitorii ei devotați, de un artist superior, de un educator al gustului pentru creația marilor compozitori clasici și contemporani, de un animator al vieții și activității muzicale înfloritoare pe care o cunoaște țara noastră în ultima vreme.

Am pierdut un muzician de seamă al epocii noastre, am pierdut un dirijor din cei care nu se nasc des. Timp de peste 40 de ani, bagheta lui George Georgescu a deschis publicului porțile fermecate ale muzicii mari, adevărate. Ne-a entuziasmat întotdeauna și am aplaudat cu toții fiecare apariție a lui George Georgescu pe scena sălilor noastre de concert, după cum ne-au bucurat și am aplaudat succesele dobîndite peste hotare de acest reprezentant eminent al marilor înzestrări artistice ale poporului romîn. Legat de țara și de poporul său, s-a ținut neclintit la datorie o viață întreagă, punîndu-și tot talentul, toată experiența și energia, cu pasiune tinerească, în slujba dezvoltării muzicii romînești și a ridicării prestigiului ei pe plan internațional.

Ucenic al unor mari muzicieni și continuator strălucit al bunelor tradiții ale muzicii, George Georgescu a rămas slujitor consecvent al lucrărilor cu puternic conținut emoțional, al capodoperelor muzicii universale, pe care s-a străduit și a reușit să le interpreteze în formă măiastră, cu stil și personalitate.

Urmînd lui Eduard Wachman și Dimitrie Dinicu, vrednicii înaintași și pionieri ai activității dirijorale la noi, din 1920 — de la înființarea Filarmonicii — și pînă astăzi, necedînd oboselilor și vîrstei, neprecupețind eforturile unei profesiuni de mare tensiune, George Georgescu a urcat întodeauna la pupitru cu vigoarea, calmul și prestanța marilor șefi de orchestră, din familia cărora făcea parte.

Concepția, intuiția muzicală, finețea, forța, căldura, gestul expresiv și elegant — arta înaltă a dirijorului romîn a impus peste tot. Alături de George Enescu, George Georgescu a purtat faima artei interpretative romînești peste hotare, într-o vreme cînd eram prea puțin cunoscuți, în acest domeniu.

Viața și activitatea lui George Georgescu se leagă și se împletește strîns, de la început și pînă la sfîrșit, cu activitatea și evoluția Filarmonicii noastre, prima orchestră simfonică a țării. De numele lui se leagă și afirmarea Operei romînești, al cărui dirijor și director a fost o vreme, îmbogățirea repertoriului ei cu lucrări reprezentative. A dirijat și alte formații muzicale din Capitală și provincie, a condus numeroase turnee în orașele țării, a fost prezent în fruntea Filarmonicii la concertele date în marile întreprinderi. Mii și zeci de mii de oameni au putut cunoaște datorită lui, în interpretări de înaltă clasă lucrări fundamentale ale muzicii universale.

Intotdeauna și cu dragoste George Georgescu s-a aplecat asupra partiturilor compozitorilor romîni, contribuind prin măiestria și exigența sa la dezvoltarea creației noastre muzicale.

Sub bagheta lui au concertat la noi în țară artiști ca Stravinski, Casals, Bartók, Cortot, Thibaud, Sauer, Gieseking, Rubinstein, Kempf, Bakhaus, Oistrah, Menuhin, Brailovski, Mainardi, Hubermann, Piatigorsky, Arrau, Richter ca să nu menționez decît pe cei mai renumiți — precum și cei mai de seamă artiști romîni: George Enescu, Dinu Lipatti, Madeleine Cocorăscu, Aurelia Cionca, Nadia Kebab, Teofil Demetriescu, Florica Cristoforeanu, George Folescu, Constantin Stroescu, Niculescu-Basu, Silvia Șerbescu, Maria Fotino și pînă la generația din care fac parte Valentin Gheorghiu, Ion Voicu, Radu Aldulescu.

Din multele turnee întreprinse în orașele Europei și în America a adus țării prestigiu și simpatiile oamenilor de pretutindeni. George Georgescu a contribuit prin activitatea sa la situarea Capitalei țării noastre alături de cele mai importante centre muzicale europene.

Cu înțelepciune și răbdare, el a crescut și educat la Filarmonica din București generații de artiști instrumentiști, care au ridicat calitatea orchestrei romînești la nivelul celor mai bune orchestre din lume, așa cum a fost apreciată în numeroasele turnee peste hotare desfășurate sub conducerea sa.

În anii Republicii, George Georgescu s-a aflat în primele rînduri, alături de cei mai valoroși oameni de artă și cultură din țara noastră, desfășurînd o activitate susținută ca șef de

orchestră, director al Filarmonicii, președinte și membru al juriilor în concursuri Enescu și în alte concursuri internaționale, președinte al Consiliului muzicii — peste tot unde competența și prestigiul de care s-a bucurat întotdeauna, îl solicitau.

Inaltele distincții pe care le-a primit în acest timp sînt răsplata contribuției pe care a adus-o la înflorirea vieții muzicale și a culturii noastre noi. Lungul șir de succese și înfăptuiri artistice de înaltă calitate, la care se adaugă dovezile dragostei față de muzica romînească, justifică sentimentul legitim de recunoștință pentru ceea ce a realizat în timpul unei vieți bogate în înfăptuiri remarcabile, profunda durere și regretul amar pe care-l simțim la această despărțire, dar și convingerea adîncă pe care o avem că nu-l vom uita niciodată.

Funeraliile artistului poporului George Georgescu

Mii și mii de bucureșteni au continuat să aducă vineri dimineață un emoționant omagiu artistului poporului George Georgescu, al cărui corp neînsuflețit a fost depus în holul Ateneului R. P. Romîne.

Prin fața catafalcului, înconjurat de numeroase coroane de flori, s-au perindat, pătrunși de o adîncă întristare, cei care i-au admirat ani de-a rîndul arta de strălucit interpret: oameni ai muncii, muzicieni și alți oameni de cultură, studenți. Pe un panou îndoliat era așezat portretul ilustrului artist, patriot înflăcărat, strălucit emisar al geniului artistic al poporului nostru.

Lîngă catafalc se aflau înalte distincții pe care regimul de democrație populară le-a conferit lui George Georgescu pentru meritele sale deosebite în promovarea artei muzicale din țara noastră. De jur împrejur erau rînduite coroane de flori depuse de Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Consiliul de Stat și Consiliul de Miniștri al R. P. Romîne, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Prezidiul Academiei R. P. Romîne, Sfatul popular al Capitalei, Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale, Uniunea Compozitorilor, Uniunea Scriitorilor, Comitetul de radiodifuziune și televiziune, Filarmonica de Stat „George Enescu", Orchestra simfonică a cinematografiei, Teatrul de Operă și Balet al R. P. Romîne, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", orchestrele simfonice ale Filarmonicelor de stat Oltenia și Cluj, alte instituții culturale, precum și din partea unor delegații de muzicieni sosite cu prilejul celui de-al III-lea Concurs și Festival internațional „George Enescu".

La catafalc au făcut de gardă oameni de artă, reprezentanți ai unor instituții de artă și cultură. Ultima gardă a fost alcătuită din tovarășii Constanța Crăciun, membru al C.C. al P.M.R., președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Ion Pas, membru al C.C. al P.M.R., președintele Comitetului de radiodifuziune și televiziune, acad. Ștefan Bălan, ministrul învățămîntului, Ion Dumitrescu, președintele Uniunii Compozitorilor, acad. Mihail Jora, Constantin Prisnea, vicepreședinte al Comitetului de radiodifuziune și televiziune, Mihai Brediceanu, directorul Teatrului de Operă și Balet al R. P. Romîne, Mircea Basarab, dirijor al Filarmonicii de stat „George Enescu".

La ora 12 a început mitingul de doliu.

Ne despărțim astăzi cu adîncă durere de George Georgescu, artist al poporului — una din cele mai proeminente personalități ale culturii românești contemporane, de marele artist care ne-a umplut de nenumărate ori inimile de nobilă, de minunata comoară de frumusețe a muzicii, a spus Constanța Crăciun, membru al C.C. al P.M.R., președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă. Intruchipare fericită a înzestrării artistice a poporului nostru talentat, George Georgescu a strălucit pe firmamentul vieții artistice de-a lungul unei perioade de aproape o jumătate de veac, printr-o prodigioasă și neostenită activitate ca o mare autoritate a artei dirijorale a timpului nostru. Numele său s-a legat indisolubil de opera de organizare și desăvîrșire a vieții concertistice din Romînia, de dezvoltarea și afirmarea primei orchestre simfonice a țării, de angajare viguroasă a Romîniei în circuitul artei muzicale interpretative internaționale.

George Georgescu a făcut parte din rîndul acelor reprezentanți de seamă ai intelectualității noastre din generația veche care în anii puterii populare s-a alăturat cu căldură operei măreție și pline de răspundere de înfăptuire a revoluției culturale în țara noastră.

Insuflețit de un patriotism fierbinte și vibrant, legat adînc de pămîntul acestei țări, George Georgescu a considerat ca o datorie de onoare a sa pînă în ultimele clipe ale vieții de a fi ambasadorul culturii noastre peste hotare, de a face să răsune tot mai larg în sălile de concerte din toate colțurile lumii mesajul de înaltă ținută al artei poporului romîn și al spiritului său de prietenie și pace. Ne înclinăm adînc în fața artistului care și-a înscris numele în marea carte a culturii naționale și mondiale a timpului

său, aducîndu-i expresia unei recunoștințe care va rămîne neștearsă în inimile noastre.

Exprimînd în numele Academiei R. P. Romîne regretul nemărginit pentru pierderea marelui artist, acad. Mihail Jora a spus:

George Georgescu s-a aflat în primul rînd al fruntașilor artei noastre muzicale care au slujit-o și au înălțat-o cu devotament și destoinicie de-a lungul ultimelor decenii. Printr-o minunată înțelegere și neobosită activitate, el a ținut aprinsă timp de peste 40 de ani flacăra conducerii orchestrale atît în țara noastră cît și în marile centre muzicale ale lumii, cucerind peste tot mulțimile. Noi, compozitorii romîni mai vîrstnici, ne vom aminti cu duioșie de sprijinul și bunăvoința pe care ne-a arătat-o în anii de ucenicie simfonică. Cu adîncă durere mulțumim pentru toate bucuriile artistice ce ni le-a prilejuit de-a lungul a aproape jumătate de veac.

Muzica romînească a arătat Ion Dumitrescu, președintele Uniunii Compozitorilor, pierde un slujitor devotat, un artist superior, un educator al maselor, un animator al vieții și activității muzicale înfloritoare pe care o cunoaște țara noastră în ultima vreme. In anii republicii, George Georgescu s-a aflat în primele rînduri, alături de cei mai valoroși oameni de artă și cultură din țara noastră, desfășurînd o activitate susținută, peste tot unde competența și prestigiul de care s-a bucurat întotdeauna îl solicitau.

Cu inimile întristate de marea pierdere pe care o încercăm, în numele Comitetului de radiodifuziune și televiziune, aducem un ultim salut omului, artistului și cetățeanului George Georgescu, a spus Constantin Prisnea, vicepreședinte al acestui comitet. In istoria vieții muzicale romînești din ultimele decenii vor rămîne înscrise pentru totdeauna concertele de duminică dimineață — transmise pe calea undelor — ale Filarmonicii de stat la pupitrul căreia George Georgescu a desfășurat o activitate pasionată de răspîndire a culturii muzicale.

O parte din flacăra în care a ars și s-a dăruit geniul dirijoral al lui George Georgescu a luminat și Opera din București, a arătat în cuvîntul său dirijorul Mihai Brediceanu. Lui i-a fost dat nu numai să înalțe Filarmonica din București, ducînd-o pe cele mai înalte trepte artistice, ci să și contribuie cu talentul și prestigiul lui la dezvoltarea Operei din București, unde a dirijat multe prime audiții din repertoriul universal sau opere și balete ale compozitorilor noștri.

Aducînd un pios omagiu din partea profesorilor și studenților Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, Victor Giuleanu, rectorul Conservatorului, a spus: „Ne părăsește George Georgescu, artist al poporului, fost profesor în institutul nostru, maestru vestit al baghetei, dirijor și șef de orchestră de faimă internațională. In sălile de cursuri ale Conservatorului, profesorii și studenții vor vorbi cu mult respect despre acela care a știut să pună atîta măiestrie în arta sa și să dea viață atîtor opere nepieritoare ale culturii muzicale universale și romînești".

Evocînd personalitatea artistului, Dumitru Botez, dirijorul corului Filarmonicii de Stat „George Enescu", a arătat: Opera realizată de George Georgescu este nescrisă, dar monumentală și situată pe cele mai înalte culmi ale artei interpretative de cea mai valoroasă esență creatoare. Asemeni unei luminoase stele, el a călăuzit mereu pașii noștri prin arta sa dăruită lumii întregi.

In aceste zile, cînd viața noastră muzicală este marcată de un eveniment artistic deosebit, s-a stins din viață maestrul George Georgescu, a spus Mircea Cristescu, dirijor al Filarmonicii de stat „George Enescu". Fiecare concert al său însemna un eveniment de înaltă ținută artistică, exemplu viu al unei arte interpretative unanim apreciate. Pentru noi, dirijorii tineri, activitatea sa plină de abnegație și devotament, modestia și tactul omului superior trebuie să ne fie exemple permanente.

De personalitatea maestrului George Georgescu sînt legate începuturile carierei mele — a arătat violonistul Ion Voicu. Cu vigoarea tinerească pe care și-a păstrat-o pînă la sfîrșitul vieții, cu optimismul robust al creatorului, sigur de adevărata sa chemare, m-a împins pe scenă, urîndu-mi să duc mai departe cu cinste, abnegație și devotament faima școlii romînești de vioară.

Aducînd un ultim omagiu celui dispărut, Mircea Basarab, dirijor al Filarmonicii de stat „George Enescu", a spus: O dată cu fiorul primei adieri ce a început să scuture frunzele abia îngălbenite ale toamnei timpurii, ni s-a strecurat în suflet tristețea nemărginită a unei vești amare: „A murit maestrul". Să cuprinzi în cîteva cuvinte o viață tumultuoasă, plină de elanuri nestăvilite, o viață de muncă neobosită închinată artei romînești, de-a lungul căreia a cucerit culmile cele mai înalte pe care ajung doar cei aleși, să descrii splendida frumusețe a izbînzilor nenumărate pe care le-a închinat poporului său, iată ceva ce-mi pare neînchipuit de greu. Istoria vieții sale se împletește strîns cu aceea a culturii noastre muzicale în care a înscris o pagină luminoasă și în care și-a cîștigat un loc de cinste, alături de alți ctitori ai culturii romînești.

După terminarea mitingului de doliu, orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „George Enescu" a interpretat finalul simfoniei a V-a de Beethoven. Cei prezenți, între care numeroși oaspeți de peste hotare, au prezentat apoi condoleanțe familiei celui dispărut. In acordurile marșului funebru, intonat de o fanfară militară, sicriul cu corpul lui George Georgescu a fost așezat pe carul funebru. Urmat de o mare mulțime de oameni, cortegiul funebru a pornit din Piața Palatului R. P. Romîne îndreptîndu-se spre cimitirul Bellu. De-a lungul străzilor pe unde a trecut carul mortuar, mii de cetățeni au ținut să aducă un ultim omagiu marelui artist.

GEORGE MANOLIU

Privind astăzi concepția și arta interpretativă a lui Enescu

Crezînd cu fervoare în misiunea ce o avea de îndeplinit în viață — aceea de a crea, — George Enescu a închinat acestui unic țel toată puterea sa de muncă. În concepția lui, munca a însemnat totul, chiar odihnă — odihnește-te de muncă prin muncă — nelăsînd loc obișnuitelor slăbiciuni omenești. *A face muzică* era de-ajuns, fiindcă el trăia muzica, așa cum alții respiră, văd sau gîndesc, simțind doar în plus, chemarea de a crea. Gîndul de a nu fi avut răgazul să exprime ce mai avea de spus, este singurul regret, care umbrește sfîrșitul amintirilor sale. La capătul firului ultimelor gînduri despre viața sa, despre creația sa, străbate această părere de rău, deși resemnată, amintind parcă trista încheiere a Poemului de Chausson :

„...De-acolo, de pe plaiurile moldovenești, începe povestea care se termină aici, în inima Parisului. Pentru a ajunge din satul meu natal în marea citadelă — unde-mi sfîrșesc drumul — am parcurs o cale prăfuită, străjuită de arbori ce se îndepărtează, se îndepărtează la nesfîrșit. ...A fost desigur lung acest drum. Și ce scurt mi s-a părut..." *)

În marea sa modestie, el vedea doar acest drum — firește prea scurt — fără a mărturisi măcar un gînd despre celălalt drum, acela al creației sale, drumul nemuririi, acesta într-adevăr nesfîrșit.

Enescu a avut conștiința geniului său, fără ca aceasta să-i fi modificat optica despre oameni și viață, permițîndu-i doar să stabilească traiectoria și proporțiile creației sale : drumul care, departe de a se fi încheiat la ultimul hotar, continuă, ducînd mai departe roadele dăruirii sale.

Deschizînd muzicii românești făgaș în istoria muzicii, creația enesciană a concentrat în limitele Poemei române și cele ale Simfoniei de cameră, largi etape de dezvoltare. Analiza operei enesciene a relevat statornica preocupare a muzicianului de a răspunde prin lucrări cît mai desăvîrșite, variatelor probleme ridicate de dezvoltarea muzicii românești contemporane.

Procesul de cunoaștere, de aprofundare a moștenirii enesciene a însemnat și continuă să însemne o prețioasă orientare a componisticii românești.

Acțiunile de difuzare, de popularizare a lucrărilor lui George Enescu, caută să răspundă unei datorii patriotice firești. El, Enescu, și-a îndeplinit cu prisosință datoria sa patriotică, binemeritînd adîncă recunoștință. Este deajuns să ne amintim că printre elogiile care au însoțit premiera din 1936 a operii „Oedip", la Paris, cronica muzicologului francez Henry Malherbe a subliniat astfel însemnătatea creației enesciene : „Prin el, prin Enescu, țara sa se înalță la demnitatea celor mai înzestrate popoare".

Pe estrada parisiană — unde valorile cele mai înalte ale culturii universale își așteptau consacrarea — creația enesciană provoacă *un eveniment artistic considerat* ca *o mărturie supremă a culturii unui popor*. Creatorul este înconjurat cu dragoste de unele din cele mai reprezentative nume ale vremii — Honneger, Schmitt, Milhaud, Auric. Publicul parisian (am avut fericirea de a asista la această premieră) o autoritară masă de ascultători, a făcut din acea seară o sărbătoare. După actul al doilea, în care eliberarea Tebei a umplut de lumină și de grandoare muzicală scena, într-un tablou magnific, sala ovaționează îndelung pe artiști și pe compozitor aflat în fundul unei loji. În pauză, în foyer lumea îl asaltează — unii pentru autografe, alții îl ating vibrînd de emoție, alții îl privesc nemișcați. Peste cîteva zile, la un recital Bach — Saint Saëns, la Gaveau, sala primește în picioare ovaționînd timp de cîteva minute pe Enescu, prelungind astfel succesul de la operă. Puțin timp după aceea, în turneul anual în America, la intrarea vaporului în rada portului New-York, megafoanele cîntau Poema română în cinstea compozitorului, *a compozitorului român, George Enescu.*

Am stăruit mai mult asupra acestor date cu caracter evocativ, fiindcă nu am avut poate din totdeauna certitudinea că am realizat proporțiile geniului enescian și valoarea — sau locul — creației enesciene în cultura muzicală universală.

Cultivarea memoriei lui George Enescu și stabilirea acestor proporții în conștiința de masă, constituie etapa ce trebuie împlinită. Țelul va fi atins, atunci cînd fiecare va cunoaște și iubi pe muzicianul patriot, care a dus prin forța sa creatoare, cîntecul înflorit pe pămîntul țării sale, în circulația valorilor culturii universale.

Fără îndoială că acțiunile de cunoaștere, studiere și difuzare a creației enesciene, întreprinse după moartea compozitorului, atestă importanța ce se acordă acestei datorii patriotice. Realizări de înalt nivel dau loc la adevărate revelații estetice, deschizînd mereu drumuri noi, spre

*) „Les souvenirs de Georges Enesco" par Bernard Gavoty ed. Flammarion — Paris 1955.

complexa și adînca artă a poetului muzicii noastre. De fiecare dată însă, ne dăm seama cît mai avem de făcut pentru și pînă la obținerea unui caracter de generalizare, de permanentizare a acestor acțiuni. Subliniem că această noțiune de moștenire enesciană nu înglobează în sfera ei numai opera componistică a lui George Enescu, ci toată învățătura enesciană, în toată complexitatea ei. Enescu a fost un genial creator, în sensul cel mai înalt, cuprinzînd fenomenul muzical în esența lui, capabil să-l realizeze în cele mai importante aspecte : compozitor, violonist, dirijor, profesor. Cercetarea învățăturii enesciene nu se poate opri numai la componistică, fără a fi incompletă și fără a se comite o greșeală dăunătoare școlii muzicale românești, în primul rînd. S-a vorbit, o dată cu inițierea acțiunilor de popularizare a creației enesciene, despre un proces de revalorizare, menit să stabilească un echilibru just între cele două activități artistice ale lui George Enescu — cea de compozitor și cea de interpret. Aceasta, întrucît faima de compozitor a fost ținută în umbră de cea a interpretului. În dorința vie de a duce flacăra muzicii în cele mai mici orășele, Enescu cutreera țara cu vioara în mînă, dăruind tuturora din harul său incomparabil de tîlmaciu genial. Compozitorul era cunoscut doar prin Poema română și cele două Rapsodii. În cele trei-patru orașe cu orchestre simfonice, se lucra din cînd în cînd, Suita I-a, Simfonia I-a. Oedip a așteptat mai bine de douăzeci de ani pentru a fi realizat muzical și scenic. Această situație însă, a fost mult depășită și remediată, rămînînd ca problemă deschisă doar permanentizarea și generalizarea acțiunilor de adîncire a moștenirii enesciene. În schimb, s-a creat după dispariția lui Enescu interpretul, inegalitatea inversă, ca și cum o cuprindere egală a acestei moșteniri nu ar fi posibilă.

Am semnalat această inegalitate care amenință să se adîncească, acum 4 ani, publicînd primul studiu de analiză a datelor stilului violonistic enescian*). Am arătat atunci, că este timpul să organizăm științific învățătura practică a violonisticii lui Enescu, *pentru a fixa totodată rolul acestei mari personalități concertistice în istoria stilului violonistic.*

Enescu nu trebuie să rămînă numai ca o figură de mare interpret, ci ca *un violonist genial, care a adus în prima jumătate a secolului al XX-lea o lărgire a cîmpului și tehnicii de expresie a viorii.* Am subliniat că această acțiune revine școlii românești fiindcă *această școală are înscris pe frontispiciul său numele lui Enescu. Există un stil al școlii românești de vioară datorat însușirii directe sau indirecte a învățăturii enesciene.* Dacă o unitate de vederi în tehnica interpretării în catedra de vioară a Conservatorului din București este în parte realizată, explicația stă în faptul că, profesorii acestei catedre și-au însușit această învățătură fie direct de la George Enescu, fie prin profesoara Cecilia Lupu Nițulescu (admiratoare și fină analistă a stilului contemporan al lui Enescu).

O comoditate inexplicabilă a menținut această învățătură la un stadiu neorganizat, constînd în transmiterea practică profesor-elev a acestei tehnici. Pe lîngă lipsa unei poziții științifice care să consolideze temeinic școala noastră de vioară pe baza unei învățături a unui muzician de renume mondial, apare în timp și posibilitatea ivirii devierilor sau a degradării acestui stil violonistic, alcătuit dintr-o mare diversitate de mijloace expresive.

În această diversitate se realiza unitatea de concepție muzicală și neînțelegerea acestui aspect dialectic a dus — printre altele — la rezerve nejustificate față de fixarea științifică a datelor stilului interpretativ al lui Enescu. S-a spus că acest stil, foarte personal, n-ar putea fi valorificat, mai ales din cauză că Enescu întrebuința în aceeași problemă, pentru aceeași frază, de fiecare dată, procedee diferite. Aceste premize (adevărate) nu duc totuși la concluzia grăbită că „din aceste cauze, tehnica enesciană nu poate fi valorificată". Este adevărat că Enescu, avînd o memorie miraculoasă (înregistra și păstra ca o ceară de imprimat, orice desen melodic auzit o singură dată, fiind capabil să-l reproducă după ani de zile), nu era legat de textul muzical, ca orice violonist care a trudit în procesul memorării și care păstrează pe scenă un contact prudent și permanent cu partitura. Enescu circula liber prin meandrele compoziției, urmărind reliefarea ideilor muzicale, modelîndu-le în sensul cel mai adecvat stilului lucrării, cu o tehnică de o mare plasticitate. Obsedat de esența muzicii, de multe ori schimba procedeele tehnice pe moment, fiindcă atunci o altă formulă i se părea mai potrivită, mai plastică, mai fidelă sensului muzical. Uneori dădea impresia unei improvizații, dar aceasta fiindcă Enescu re-crea lucrarea pe care o interpreta, *atingînd în actul interpretării acel moment rar al inspirației**).

Se înțelege astfel ușor de ce Enescu nu folosea întotdeauna aceleași soluții tehnice. Dar, aceste formule erau întotdeauna foarte muzicale și foarte violonistice. Admițînd totuși că uneori ele depășeau un nivel tehnic obișnuit (ținînd de virtuozitate**) sau că ar fi fost capabile să provoace — fără inspirația enesciană — o derută în frazare, ele rămîn extrem de interesante, constituind un document fără aplicare didactică. În ce privește variabilitatea tratării, nu putem (fără a exagera) să-i acordăm un sens și o arie de acțiune prea mari, fiindcă am ieși din stilul piesei, rezultat inacceptabil. Așa trebuia înțeleasă valorificarea tehnicii violonistice a lui Enescu și astfel, rezervele, fără suportul logicii, cad.

*) Revista Muzica, nr. 9/1960.

*) Richter fascinează prin această re-creare a muzicii.

**) Termenul „virtuozitate" nu este corespunzător, fiindcă este vorba doar de anumite dificultăți în tehnica de expresie — probleme de extensie în general — care cer o *adîncă cunoaștere a viorii. La nivelul* Sonatelor de Bach, al Concertului de Beethoven, sau al Sonatei de Franck *se poate pretinde în mod normal această cunoaștere a modalităților* de expresie.

Conștient de răspunderea pe care o implică această acțiune și fără a mă considera cel mai indicat pentru a o începe, am apreciat-o ca o datorie de recunoștință de la care nu mă pot abate, trecînd la realizarea acelui prim studiu și promițîndu-mi o lucrare de proporții, pe măsura subiectului. După doi ani, conducînd Cercul științific de interpretare al studenților Facultății de instrumente din Conservatorul din București, am ales ca temă de referat, pentru prima sesiune științifică studențească *„Realismul în interpretarea enesciană"*. Munca de organizare și redactare a materialului acestui referat a fost extrem de instructivă.

Estetica interpretării enesciene a constituit un teren larg de cercetare.

Studiind condițiile apariției concepției enesciene în mijlocul academismului formal și al virtuozismului subiectivist, s-a putut determina caracterul inovator al tehnicii de expresie în violonistica enesciană.

Problema interpretării — atît de incomplet cercetată — a fost discutată în elementele ei esențiale, în raportul conținut — formă, care determină caracterul de creație al interpretării. Bogăția, varietatea și calitatea procedeelor tehnicii de expresie, servind o înaltă concepție artistică, au făcut din interpretarea enesciană un model de artă creatoare, o sursă vie de împrospătare a unui teren uscat de concepții de mult depășite. Caracterul realist al stilului enescian, studiat și evidențiat pe importante și reprezentative lucrări din repertoriul universal, a demonstrat actualitatea acestui stil, care orientează astăzi munca de interpretare în școala romînească de vioară. În toate școlile muzicale, personalitățile puternice, capabile să însumeze caracteristicile determinate de tradițiile sănătoase ale artei poporului respectiv într-o sinteză exemplificatoare, stau în fruntea acestor școli, luminîndu-le drumul. *George Enescu*, acest „gigant al interpretării" cum l-a numit David Oistrach, *stă în fruntea școlii interpretative romînești*. Legătura temeinică a artei lui cu felul de a simți și de a se exprima al poporului său, a determinat și întreținut permanent prospețimea, simplitatea, spontaneitatea care au adus în stilul violonistic, o sevă nouă, un suflu proaspăt, înaripînd fraza muzicală. Tehnica lui de expresie (determinată de acest fel de a simți muzica) elibera ideile muzicale din încătușarea și lipsa de fantezie a edițiilor învechite ale vremii sale *). Prin alegerea acestei teme, prin faptul că ea a fost tratată în mijlocul tineretului studios, dornic să afle temeiurile artei pe care și-o însușesc, Cercul științific și sesiunea studențească a anului 1962, a însemnat un pas înainte în cercetarea învățăturii enesciene. În toamna aceasta, îmi propun a prezenta un referat pe aceeași temă, în cadrul sesiunii științifice a cadrelor didactice din cele trei conservatoare, în cinstea Centenarului muzicii românești.

*) Circulă și astăzi, reeditate de mari case de editură asemenea ediții, dovedind insuficienta tratare a problemei.

Tratarea și publicarea acestor materiale constituie desigur un drum bine început, cu hotărîrea evidentă de a fi continuat. Subiectul este însă vast și prezintă aceleași aspecte de datorie patriotică pe care le-am amintit, subliniind necesitatea permanentizării acțiunilor de cunoaștere și difuzare a creației enesciene. Despre o etapă națională putem vorbi și în cercetarea interpretării enesciene, etapă pe care de asemenea nu am împlinit-o. Este timpul să ne grăbim, cu atît mai mult cu cît apar uneori opinii care merită o atentă analiză. Ne referim la aprecierile privitoare la arta lui George Enescu, făcute de către profesorul Carl Flesch în „Amintirile" sale, care fac de fapt obiectul articolului de față. Cartea — apărută deja de cîțiva ani, dar parvenită nouă de curînd — a fost scrisă în limba germană și tradusă în limba engleză.

Carl Flesch *) a fost contemporan cu Kreisler, Enescu și Thibaud. A studiat în aceeași clasă a maestrului Marsick, în care cei trei iluștri interpreți și-au desăvîrșit studiile. Concertist cu circulație internațională, el nu s-a ridicat însă la categoria celor cîțiva poeți ai viorii, în fruntea cărora au rămas cei trei de mai sus. Conștient probabil de limitele naturii sale muzicale (luciditate rar întîlnită în lumea artiștilor) el s-a dedicat profesiunii de pedagog, în care a izbutit să-și cîștige un renume de mare autoritate. Este adevărat că o asemenea cucerire este departe de a produce aceleași satisfacții ca cele ale carierii de mare interpret, fapt care alterează deseori caracterele respective. Carl Flesch a continuat să concerteze, paralel cu cariera de profesor, fără ca aceasta să contribuie la un schimb generos de experiență. Acea luciditate de care am pomenit și care, în marea sa lucrare „Arta viorii" **) l-a ajutat să parcurgă cu meticulozitate toată problematica viorii, nu i-a permis să se ridice la o concepție muzicală de adevărată artă.

Nu ne referim la această lucrare care și-a cîștigat un mare prestigiu justificat prin realul ajutor pe care-l aduce în adîncirea problemelor pedagogice, deși ea cuprinde multe soluții discutabile și unele poziții pe care timpul și evoluția stilului violonistic nu le-a confirmat. Ne gîndim însă la unele revizuiri pe care prof. Carl Flesch le-a semnat cu marea sa experiență pedagogică și în spiritul concepției sale artistice. Cu deosebire revizuirea celor Șase sonate și partite pentru vioară solo de Bach (Ed. Peters — Leipzig) prilejuiește serioase rezerve asupra acestei concepții artistice. Citînd unele din aceste rezerve, vom înțelege mai ușor de ce prof. Carl Flesch n-a înțeles arta enesciană. Dar, este bine să procedăm sistematic, plecînd de la locul rezervat „Amintirii" prof. Flesch despre arta și personalitatea lui George Enescu.

Cartea profesorului Carl Flesch este împărțită în capitole ce corespund perioadelor de

*) Carl Flesch (1873—1944).

**) Arta viorii — „Die Kunst des violinspiels" (C.F. Peters und Ries & Erler) a apărut către sfîrșitul celui de al 3-lea deceniu și a fost tradusă în mai multe limbi.

timp petrecute în diferite oraşe, în ordine cronologică : Viena, Bucureşti, Paris, Londra etc.

Capitolul Bucureşti include perioada 1897—1902, în care autorul a fost profesor la Conservatorul din capitala ţării noastre. Trebuie să spunem că întreaga „amintire" este puţin măgulitoare. Nu găsim explicaţia şederii sale timp de cinci ani, decît poate în faptul că mulţi specialişti din diferite ţări — constrînşi uneori de împrejurări de ordin economic — şi-au părăsit ţara, exercitîndu-şi profesiunea în centre care le ofereau o existenţă îmbelşugată precum şi prestigiul „specialistului străin". Rusia a primit cu bunăvoinţă în lumea sa muzicală pe Leopold Auer, care aducea ceva din echilibrul învăţăturii ilustrului violonist şi profesor Joseph Joachim. Cronicile vremii au însă multe rezerve asupra personalităţii şi concepţiei artistice a lui Leopold Auer. Primind la Conservatorul din Petersburg catedra lui Henrik Wieniawski, el preia o clasă alcătuită din marile talente din toată Rusia. Celebrul virtuos al timpului Henrik Wieniawski — solicitat şi de Conservatorul din Bruxelles să preia clasa lui Vieuxtemps era în acel timp silit să nu mai activeze, din cauza bolii de inimă care i-a fost dealtfel fatală. Această scurtă paranteză nu tinde să explice succesele şi renumele cîştigat apoi de Auer, dar poate fi exemplificatoare asupra rolului pe care-l joacă locul şi împrejurarea în dezvoltarea unei profesiuni.

Carl Flesch nu pare să fie mulţumit de mediul artistic în care şi-a început cariera — Bucureştii anilor 1897—1902 — decretînd că Enescu (şi aici găsim prima părere despre marele muzician) era ca „o stîncă solitară într-o mare de mediocritate".

Pentru o viaţă muzicală care-şi statornicise cu greu o şcoală, de la ale cărei începuturi trecuseră abia treizeci de ani, aprecierea nu este numai nedreaptă, dar şi nepotrivită. Probabil că cei cinci ani de profesorat i-au lăsat această impresie, pe care n-a mai verificat-o nici după cincizeci de ani, răstimp edificator asupra resurselor de talent ale unui popor care şi-a făurit atît de repede temeiurile unui prestigiu recunoscut în lumea întreagă. Chiar apariţia lui Enescu trebuia să ofere unui profesor obişnuit cu cercetarea fenomenului muzical, prilej de reflectare. Ar fi putut astfel, să evite o etichetare neglijentă şi grăbită. Aprecierea nu este edificatoare nici pentru stabilirea proporţiilor personalităţii lui Enescu. Nu este greu să fii o stîncă într-un mediu mediocru. Dar Enescu era în pragul secolului nostru, o stîncă redutabilă (fără a fi solitară) în cel mai înaintat centru de cultură din lume — Parisul. „Premier prix" al Conservatorului, solist al concertelor Colonne este apreciat ca unul dintre cei mai străluciţi virtuozi ai viorii. Aşa se explică faptul că i s-a încredinţat prima audiţie a Concertului al 7-lea de Mozart (la care Enescu a compus cunoscutele cadenţe) şi că ceva mai tîrziu, în 1907, este ales să interpreteze Simfonia spaniolă la festivităţile comemorative Lalo.

Compozitorul era deja cunoscut, apreciat şi interpretat. Enescu scrisese deja două Sonate, Poema romînă, Octuorul.

De altfel, Carl Flesch afirmă că „Sonata a II-a în fa minor, pentru vioară şi pian, s-a impus printre cele mai puternice lucrări contemporane de acest gen". După această apreciere autorul crede totuşi că Enescu nu a mai realizat ceea ce promisese geniul său precoce : „el a desamăgit această aşteptare, *cel puţin, în măsura în care eu îi cunosc lucrările de mai tîrziu*".

Nu ştim măsura în care profesorul Flesch a cunoscut creaţia enesciană după 1900, dar bănuim că s-a oprit chiar după Sonata a II-a, fiindcă din toate lucrările de maturitate ale lui Enescu, simfonii, muzică de cameră, operă, *măcar Sonata a III-a pentru vioară şi pian putea să rămînă în „amintirea" lui Flesch ca o dovadă a evoluţiei strălucite pe care a urmat-o această creaţie*. Probabil însă că nu măsura cunoaşterii i-a oprit şi desamăgit aşteptarea, ci puterea de înţelegere care nu i-a mai îngăduit să meargă mai departe de a doua Sonată. Confirmarea acestei supoziţii o vom găsi în încapacitatea lui Flesch de a cuprinde şi înţelege şi datele geniului violonistic enescian. Astfel, el însuşi ne oferă asociaţia necesară :

„Cîntatul său la vioară (al lui Enescu) a avut o poveste similară" (în sensul că nu a mai corespuns speranţelor n.n.).

„La început, părea să prezinte (?) o combinaţie extrem de atractivă, de îndrăzneală drăcească ţigănească şi o artă cultivată, bazată pe un extraordinar talent instrumental. Dar, în anii de mai tîrziu, o fisură ciudată a părut (?) să se dezvolte între aceste două calităţi în ceea ce priveşte jocul său, cît şi în programele, care alternau între o *atitudine capricioasă şi de virtuozitate superficială pe de o parte*, şi *un pseudo clasicism scolastic şi în mod deliberat uscat, pe de altă parte*. El era atunci, încapabil să sudeze elementele individualităţii şi caracterului său artistic". Iată că profesorul lucid şi obişnuit cu analizele cele mai detailate, copleşit de uluitoarea personalitate artistică enesciană, se dovedeşte incapabil să sudeze piesele analizei sale. Subordonînd concepţia muzicală unităţii de stil violonistic, este firesc că a fost derutat de apariţia unui interpret care, jonglînd cu cele mai subtile posibilităţi de expresie ale instrumentului, întîmpina şi reda fiecare stil muzical cu alte mijloace, cu alt stil violonistic. În această forţă de adaptare a felului de a cînta la muzica cu care se identifica, consta acea vraiă de care pomenesc toate cronicele vremii si datorită căreia apariţia enesciană era unică. La Viena, după un recital care cuprindea cele trei magnifice sonate de Brahms, un ascultător necunoscut îl vizitează pe Enescu în cabina sa şi — probabil fascinat de arta aceasta interpretativă rar întîlnită — îl întreabă : „Cînd cîntaţi aceste sonate aveţi impresia că sînteţi George Enescu sau Johannes Brahms ? Înţelegeţi-mă bine : doresc să ştiu dacă vi se întîmplă să

încercați iluzia de a vă crede uneori chiar autorul lucrării pe care o interpretați". Încurcat și împiedicat de marea sa modestie, Enescu a lăsat întrebarea fără răspuns. Mai tîrziu, însă, amintindu-și de această impresie care determinase curiozitatea pasionată a necunoscutului, Enescu scrie : „Nu, nu este un sacrilegiu de a te identifica cu creatorul unei capodopere, dimpotrivă este o iluzie fecundă, care permite o mai adîncă înțelegere a magicianului căruia îi ești umilul interpret. Lucrul este relativ ușor, dacă trăiești într-un vis permanent. Pentru mine, care nu încetez să visez în tovărășia marilor înaintași, dacă nu mă transport în secolul al XVIII-lea cînd cînt o sonată de Bach, dacă nu mă cred Beethoven cînd atac Sonata Kreutzer, mi se pare că nu le pot reda".

Iată cîte „fisuri" se puteau prezenta capacității de cuprindere și înțelegere obișnuite cu individualități instrumentale și nu cu forțe creatoare capabile să tulbure cele mai reci și mai sărace temperamente, să clatine cele mai docte diagnostice. „Drăcească îndrăsneală lăutărească" este o insinuare menită să scutească pe specialist de o cercetare sinceră a specificului acestui talent, de o recunoaștere a talentului acestui popor, care a produs geniul lui Enescu.

Logica noastră și sincera și modesta cercetare care ne-a explicat legătura geniului enescian cu felul de a simți și de a se exprima al poporului romîn, ne-a lămurit nu numai acea emisie de sunet determinînd intonație expresivă, dar și acea mobilitate și căldură care dădeau sunetului viață și forță de comunicare. Aceste particularități impresionante ale unui mod original de expresie pot fi, fără îndoială bagatelizate, dar nu fără a coborî nivelul pretinsei cercetări științifice. Desigur că această replică, pe lîngă că tardivă, va fi ușor înțeleasă doar de acei care l-au auzit cîntînd pe George Enescu și în sufletul cărora dăinuie, fără îndoială „vraja enesciană". Nu ne putem mulțumi însă cu această limitare. Celor care nu au avut fericirea de a-l auzi, le vom prilejui o confruntare științifică a celor două concepții artistice. Din fericire, ea este posibilă la nivelul celor mai exigente creații — muzica lui Bach și aceea a lui Beethoven. Ne vom servi de revizuirile prof. Flesch la Sonatele și Partitele pentru vioară solo de Bach și la Concertul de Beethoven editate de Peters și de însemnările noastre indicate de Enescu la cursul său de interpretare la Institutul instrumental din Paris.

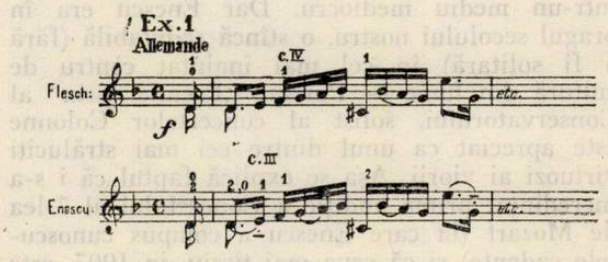
Interpretarea lucrărilor lui Bach pentru vioară a constituit și mai constituie încă, una din preocupările centrale ale școlilor de vioară și în general ale interpreților. Muzica lui Bach prezintă în general mari dificultăți de redare — indiferent de instrumentul pentru care a fost scrisă. Înțelegerea acestei muzici care asigură posibilitatea de a urmări logica muzicală, constituie o primă dificultate, dar chiar dacă ea a fost înlăturată, posibilitățile de redare sînt condiționate de multe date instrumentale și muzicale.

O mare și dificilă problemă o constituie *alegerea Tempoului și perseverența mișcării, menținerea ei în mod egal, în toată desfășurarea lucrării.* Păstrarea proporției valorilor, precum și problema dinamicii prezintă de asemeni dificultăți și pericole de compromitere a interpretării.

La instrumentele de coarde se adaugă poate cea mai dificilă problemă : *emisia de sunet.* În nici o altă creație ea nu apare atît de importantă ca în muzica lui Bach. Posibilitățile de apropiere sau de îndepărtare de esența acestei muzici se găsesc între două limite : uscarea rigidă a sunetului, sau încărcarea lui cu un potențial de expresie exagerat. Ambele limite sînt periculoase și reprezintă serioase rătăciri. Muzica lui Bach este profund umană și nu ne putem limita la o obiectivă redare a logicii sale arhitectonice, fără a-i pătrunde miezul sentimentelor pe care le conține. Pe de altă parte, acest conținut trebuie redat fără patos exagerat, fiindcă astfel vom compromite echilibrul gîndirii și al inspirației care a generat muzica. Grele probleme de acordarea presiunii mîinii stîngi cu cea a arcușului, de dozare a vibratoului, stau în fața violonistului care lucrează o sonată sau o partită de Bach. De un mare ajutor în asigurarea proporțiilor și în dozajul emisiei de sunet este alegerea și fixarea digitației. Citind un text, fără a avea instrument în mînă, ne putem da seama ușor care este concepția artistică — nivelul ei — sub semnul căreia a fost aleasă și fixată digitația. Enescu a urmărit cu perseverență dealungul carierii sale tălmăcirea frumuseților muzicii lui Bach. El a fost considerat alături de Casals ca un interpret de frunte al acestei nemuritoare creații. Marea sa experiență s-a valorificat în principiile formulate de el în scopul realizării interpretării. Vom enunța pe acel de care ne vom folosi în exemplificările noastre : *subordonarea violonisticii obiectivului muzical.*

În asigurarea acestui principiu, digitația care determină calitatea și unitatea emisiei de sunet, reprezintă cea mai importantă preocupare. *Să nu întrebuințăm poziții înalte fiindcă ele produc afectări violonistice și rafinamente, care ne îndepărtează de logica și coerența întregului, împiedicîndu-ne să privim mereu înainte.*

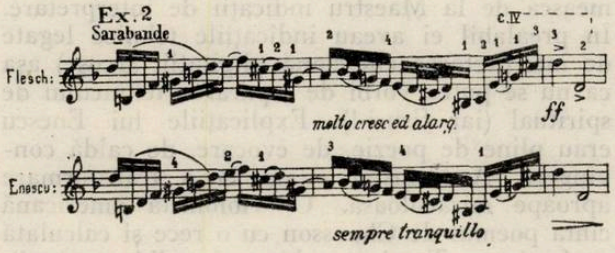
Iată cîteva exemple din Partita a II-a în re minor :



În digitația lui Flesch, violonistul începe cu degetul 1 în poziția a patra (ivindu-se posibili-

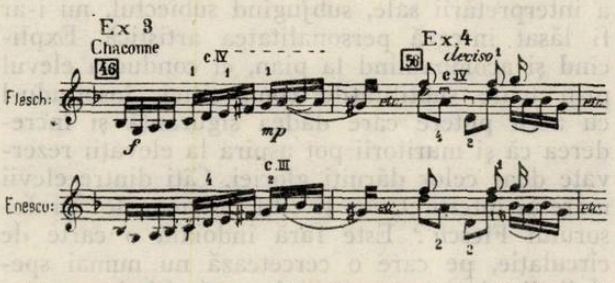
tatea unei intonații aproximative trădată și de coarda liberă cu care face dublă coardă) apoi *melodia urcă pe coarda sol, plină de emfază,* dar va coborî din poziția a cincea (de la deg. 4) la poziția treia (la deg. 1) pe do diez, într-un *inevitabil glissando,* care trădează această muzică de la prima măsură.

Enescu începe în poz. 3-a și trece în poziția I-a, rămînînd pe coarda re liberă (2,0) pe care va continua melodia, ce va urca doar în poziția a 2-a. Nici un glissando, nici o umflătură de sunet. Se respectă cursivitatea și simplitatea liniei. Elocventă este și distribuirea frazei în arcuș (legatele).

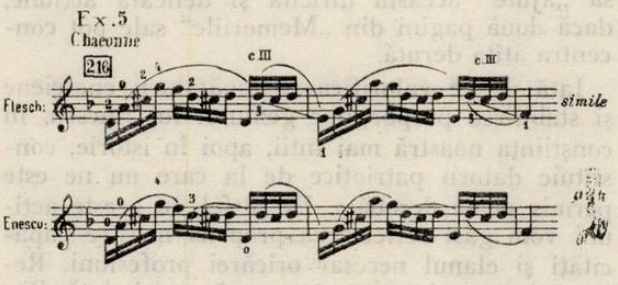


Încheerea Sarabandei (în concepția lui *Carl Flesch)* se produce într-un *crescendo pînă la fortissimo,* iar degetația desfășurîndu-se *pe coarda sol, cu glissande și extensii,* provoacă un patos și o grandilocvență cu totul în afara stilului.

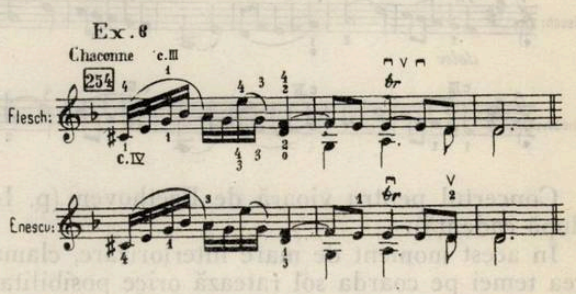
Enescu: poz. 1, 2, 3, păstrînd firescul discursului muzical, simplitatea și noblețea melodiei, sempre tranquillo. *Originalul Bach nu indică nuanțe.* (n.n.).



Exemplele 3 și 4 din Ciacona ne ilustrează aspectele de virtuozitate pe care i le acordă Flesch, în viziunea sa despre acest monument al muzicii.



Exemplul 5 ne înfățișează abuzul de glissande provocat de digitația lui Flesch. Glissandele mici sînt mai ocrotite de legate mari (cîte 8 șaisprezecimi), pe cînd glissandele mari sînt expuse în grupe de patru legate, parcă pentru a se auzi și mai întins și mai clar, cu insistență.



Încheerea, pe coarda sol, izbutește să lase impresia cea mai puternică de declamație exagerată, cu efecte mari, exterioare, în timp ce esența muzicii lui Bach rămîne astfel, tot mai ascunsă ascultătorului. Soluția a doua, pe coarda re, mai fadă, mai obosită, păstrează totuși glissando-ul atît de apreciat de prof. Carl Flesch.

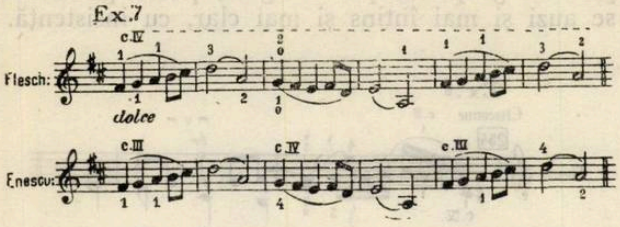
Enescu menține aceeași poziție sobră, de mare concentrare a expresiei, de economie de mijloace, care menține tensiunea dramatică a frazei în acest monumental sfîrșit al grandioasei lucrări. Potrivit originalului, nu indică trilul care scade din solemnitatea momentului. Cititorul avizat cunoaște desigur ediția Flesch, dar confruntarea celor două poziții este mai clară așa ; „pseudo-clasicismul scolastic și deliberat uscat" al lui George Enescu se datorează așadar acestei decențe, ce elimină platitudinile și grandilocvența din muzica lui Bach, în care gîndirea omenească și-a găsit o atît de elevată expresie.

Profesorul Carl Flesch mai are „o amintire critică" privitor la o altă creație nemuritoare în care Enescu atingea culmi de interpretare : Concertul de Beethoven. Profesorul își amintește doar, că auzind pe Enescu în această capodoperă într-un concert la New York, a fost surprins de mișcarea luată de acesta în Rondoul final, mult mai rară decît cea acceptată în mod general „ceea ce pentru un muzician de nivelul lui Enescu era o greșeală mare (grosolană) inexplicabilă".

În adevăr, Enescu vedea în acest Rondo un dans popular olandez, puțin legănat și îngreunat de saboții de lemn. Această viziune atrăgea desigur o mișcare mai reținută (M. M. 76). *Nu este vorba aci de o greșeală, ci o interpretare.* Ce ar fi dacă am critica pe Kreisler pentru finalul din Concertul de Mendelssohn, interpretat într-un splendid Allegro moderato, deși mișcarea în general luată de virtuozi este un presto. Ca și alți termeni, expresia „greșeală inexplicabilă" este nefericit aleasă de profesorul Flesch. Mai ales că este — așa cum am spus — vorba despre o interpretare de neuitat acest Beethoven al lui Enescu. Tot pentru a compara cele două concepții de artă vom cita digitația lui Flesch în partea întîia a Concertu-

lui de Beethoven în revenirea la temă, după cadență.

Ex.7



Concertul pentru vioară de Beethoven (p. I-a după cadență).

În acest moment de mare interiorizare, clamarea temei pe coarda sol ratează orice posibilitate de redare a intenției compozitorului.

Enescu realiza clipe de adîncă emoție, care oprea respirația sălii. Cîntînd cu o mare simplitate, el aducea o plutire, o deslegare de lestul material al instrumentului, care era așteptată cu încordare. Este păcat că acest moment de intensă trăire artistică a scăpat amintirii profesorului. Este explicabil, fiindcă se pare că el urmărea unitatea de timbru ca un principiu căruia trebuie sacrificat totul, chiar muzica.

După toate descrierile artei enesciene în serviciul cărora Carl Flesch nu și-a menajat termenii și expresiile, profesorul își amintește că în anul 1935 l-a auzit din nou pe Enescu. De data aceasta i-a apărut mai matur, echilibrat și mai perfect din punct de vedere tehnic ca înainte (cînd înainte ? între 1900—1935 ?). Apreciază că prin anumite particularități de expresie el reușește efecte neobișnuite. Tendințe mistice îl duc spre pianissime deabia auzibile. Deajuns de ușor neglija diferențele dintre timpii tari și timpii slabi (deci iar îndrăzneala drăcească sau anarhică ?). Despre intonația expresivă Flesch apreciază că „acest procedeu a dat expresiei enesciene o tentă stranie, ambiguă și oarecum lascivă. În mod *incidental* el a fost vulgarizat de muzicanții profesioniști de jazz (?) și astăzi, această expresie poate fi considerată ca o caracteristică distinctivă a muzicii ușoare" (!). Această apropiere *incidentală* este penibilă pentru memoria lui Carl Flesch, de aceea încheerea impresiilor sale despre arta enesciană, uluitor contradictorie cu tot ce a fost spus, nu ne mai produce nici o satisfacție :

„În ciuda rezervelor mele totuși, cîntatul său cu acea ocazie (1935) m-a încîntat de la început, pînă la sfîrșit. Sentimentul său era autentic, profund și viu, baza tehnică solidă, amestecul de gîndire și emoție bine echilibrat și am ajuns la *concluzia că Enescu era una din personalitățile artistice cele mai atrăgătoare ale timpului nostru*".

Inadvertențele logice nu se opresc aici, fiindcă profesorul Flesch consacră și cîteva aprecieri asupra pedagogiei enesciene. Relatînd preocuparea lui George Enescu abordată „în floarea vîrstei", Flesch arată că la cursurile de interpretare acordate studenților înaintați, maestrul acompania la pian, fără a exemplifica explicațiile sale la vioară : „un fel de antrenament, care din necesitate trebuia să se limiteze la interpretare (cursurile erau în adevăr cursuri de interpretare. n.n.). Consider acest fel de instruire nu numai nefolositor, dar chiar vătămător, deoarece el separă tehnicul de spiritual. Nu au oare nuanțele false origini tehnice ? De asemenea se periclitează independența și inviolabilitatea personalității studentului, silindu-l să adopte un mod de a simți care-i este străin naturii lui. În afară de aceasta, un violonist așa de excelent ca Enescu, avea datoria să încerce de a fi un exemplu viu". *La cursurile de interpretare* predate anual la „Institutul Instrumental", din Avenue de Villiers (Dir. Yvonne Astruc), George Enescu primea tineri interpreți din toată lumea, care veneau la aceste cursuri cu piesele impecabil finisate tehnic, urmînd să primească de la Maestru indicații de interpretare. În prealabil ei aveau indicațiile tehnice legate de interpretarea enesciană (digitații, arcușe) așa că nu se putea vorbi de separarea tehnicului de spiritual (iar fisuri !). Explicațiile lui Enescu erau pline de poezie, de evocare, de caldă convingere. Am asistat odată la o transformare aproape miraculoasă. O violonistă americană cînta poemul de Chausson cu o rece și calculată perfecțiune. Totul era bine și solid construit, dar Arta lipsea. În acea oră, în care Enescu (fără să pună mîna pe vioară) a desfășurat una din cele mai calde și vibrante explicații, s-a operat în imaginația violonistei probabil acea revelație, de care unii artiști (foarte mulți) sînt vitregiți toată viața. După toate verificările de frază, de legături interne, de expresie, ultima execuție a violonistei a fost emoționantă. Era aceasta un pericol pentru „independența și inviolabilitatea studentului ?" Poate că dacă Enescu ar fi cîntat la vioară, turburătoarea vrajă a interpretării sale, subjugînd subiectul, nu i-ar fi lăsat integră personalitatea artistică. Explicînd și acompaniind la pian, el conducea elevul prin toate subtilitățile compoziției, însoțindu-l cu acea putere care dădea siguranță și încrederea că și muritorii pot aspira la elevații rezervate doar celor dăruiți gloriei. Cîți dintre elevii marelui interpret vor fi citit „Memoriile" profesorului Flesch ? Este fără îndoială o carte de circulație, pe care o cercetează nu numai specialiștii, ci toți amatorii de artă. Cîndva, poate că redactarea unei istorii a stilului violonistic să folosească impresii ale profesorilor care s-au bucurat în viață de un mare prestigiu. Ne închipuim ușor cum ar putea amintirile lui Flesch să „ajute" această dificilă și delicată acțiune, dacă două pagini din „Memoriile" sale pot concentra atîta derută.

Iată de ce valorificarea învățăturii enesciene și stabilirea proporțiilor geniului lui Enescu, în conștiința noastră mai întîi, apoi în istorie, constituie datorii patriotice de la care nu ne este permis să ne derobăm. De altfel, în aceste acțiuni vom găsi reflectarea propriei noastre capacități și elanul necesar oricărei profesiuni. Recunoștința nu-i vom putea-o arăta niciodată. Rămîne doar să-l iubim și să-i ocrotim memoria de nedreptatea muritorilor.

RADU CĂPLESCU

O nouă contribuție la cunoașterea lui George Enescu

Pe linia aprofundării operei marelui compozitor, după contribuțiile din ultimii ani — unele remarcabile în sensul cel mai pozitiv, ca acea încercare de sinteză „Enescu-mesajul și estetica" de George Bălan, sau studiile lui Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Wilhelm Berger, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu —, ni se oferă un nou prilej de a ne lărgi perspectiva asupra fenomenului artistic enescian, prin recenta lucrare „George Enescu" (Editura muzicală, 1964). E rodul investigațiilor laborioase, întreprinse de un colectiv de muzicologi în cadrul Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R. Volumul, apărut sub îngrijirea acad. George Oprescu și acad. Mihail Jora, are ca autori pe Fernanda Foni, Nicolae Missir, Mircea Voicana și Elena Zottoviceanu, coordonator fiind Mircea Voicana.

Ne aflăm în fața unui fabulos de vast material documentar și e inevitabil a reproduce sec „cuprinsul" cărții. În primul rînd: texte ale compozitorului (culese de prin scrisori, interviuri, programe de sală etc.) care au fost considerate, pe bună dreptate, grăitoare despre concepția acestuia și disciplina interioară a artei sale. Un al doilea capitol ne informează asupra manifestărilor muzicale din ultimul deceniu ce au contribuit la cunoașterea personalității lui George Enescu în țară și peste hotare. Apoi: o cronologie a evenimentelor importante din viața și activitatea de creație și de interpret, repertoriul operelor, pe genuri, repertoriul de interpretare violonistică, pianistică și dirijorală, lista creațiilor ce i-au fost dedicate, tabloul juriilor și laureaților primelor două concursuri internaționale „George Enescu", o bogată bibliografie și discografie.

Acad. Mihail Jora semnează cuvîntul introductiv, — expresie a veneratiei față de genialul muzician.

Cu excepția capitolului „Gerge Enescu în viața muzicală contemporană", s-a evitat comentariul și exegeza, rămînînd documentul pur. Nuditatea informației e departe de a coborî valoarea opului, fiindcă, în mod cert, cititorul (presupunîndu-se un minimum de cunoștințe muzicale) va putea, printr-un asemenea, să-i zicem „contact direct" cu evenimentele din viața compozitorului și cu opiniile sale, să se orienteze just în însăși substanța operei. Pare paradoxal, dar și fișele de lucrări, interpretări, interpreți etc., publicate ca atare, invită la problematică, ba chiar emoționează. De fapt, pe lîngă că furnizează material, volumul emană intens prezența spiritului enescian, a omului și artistului (termeni inseparabili) creînd și celor mai puțin și celor mai avizați iubitori ai artei lui Enescu, climatul prielnic adîncirii lucrurilor. Dealtfel, reiese din prefață că autorii au intenționat să constituie, deocamdată, preambulul unor cercetări atotcuprinzătoare și definitorii.

Ne vom ocupa în special de primul capitol — antologia de texte — căutînd să descifrăm aspectele cele mai caracteristice. E de remarcat din capul locului că puțini dintre compozitori, paralel cu creația, și-au explicitat gîndirea artistică. Întîlnim admirabile scrieri despre muzică bunăoară la Berlioz (memorialist și eseist de o excepțională acuitate a observației estetice și pamfletar razant) sau la Schumann (muzicolog de finețe, chiar profesionist). Dar în general, exercițiul teoretic, al „ideilor" (stricto sensu) nu e propriu creatorului de muzică, obișnuit să gîndească mai „nemijlocit" decît pictorul sau sculptorul (de scriitor nici nu mai vorbim), muzica fiind o artă prin excelență inefabilă. Ceea ce, bineînțeles, nu exclude conștiința estetică și facultatea de a elabora *înlăuntrul* operei *ideea* (în sens larg) adică *mesajul.* Spre deosebire de Berlioz și Schumann care mînuiesc cu virtuozitate noțiunile, conceptele, Enescu, poate mai aproape de felul spontan al lui Beethoven de a-și exprima convingerile (ne referim la corespondență și mai ales la caietele de conversație), ne-a lăsat, despre muzică, prețioase reflecții și intuiții sau... „gînduri" — cum e subintitulat capitolul, printr-o calchiere a lui „pensées" (cuvînt cu mai multă pondere în limba franceză).

Pentru spiritul de selecție cu care autorii (Elena Zottoviceanu, Nicolae Missir, Ștefan Niculescu și Mircea Voicana) au alcătuit această primă parte a cărții, se cuvin din plin elogii, căci mai toate textele sînt substanțiale.

O trăsătură fundamentală a lui Enescu — și dealtminteri specifică tuturor artiștilor de geniu — apare în numeroase citate: setea de absolut („*...tendința spre perfecție, pe care o are fără milă demonul, acela ce face legătura dintre tine și universalitate*", pagina 31). Ea nu trebuie înțeleasă metafizic ci ca accepție *umanistă* (implicîndu-se finalitatea artei). Compozitorul a aspirat neîntrerupt spre formele desăvîrșite, rotunde, perene: „*...Nu sînt niciodată mulțumit, niciodată. Dacă aș fi vreodată, aș înceta să compun chiar în momentul acela, ca*

să eternizez o clipă minunată" (pagina 52). Iar în alt citat : „*Important este să lucrezi totdeauna în adîncime. Trebuie să crezi. Ai forat metri fără să găseşti nimic. Continuă : dedesubt zace cel mai pur briliant, comoara. Se găseşte totdeauna o comoară*" (pagina 27). Sau : „*În timp ce scriam partiţiunea* (e vorba de Oedip, n.n.) *a trebuit să exercit asupra mea un control foarte sever, pentru a despuia materialul şi a-l purifica pînă la limita extremă*" (pagina 50).

Martoră a perfectibilităţii, odată cu valoarea înaltă a operei „Oedip", pe care Enescu o numeşte opera vieţii sale, e îndelunga ei elaborare, timp de un sfert de veac. Cei 25 de ani de lucru au fost necesari nu atît scrierii cît procesului de asimilare a semnificaţiilor textului şi de organizare a materialului dramatic în gîndire sonoră.

Legată de această nevoie de desăvîrşire este energia neobosită, devenită proverbială (*„să te odihneşti de muncă prin muncă"*) cu care Enescu s-a dăruit, fără limite, muzicii, identificîndu-şi viaţa cu arta : „*La mine, n-au existat niciodată graniţe între viaţă şi muzică. A trăi, a gîndi, a respira, am făcut totul întotdeauna în muzică*" (pagina 45). Sau : „*Eu lucrez mereu. Pentru mine viaţa fără muncă nu-şi are raţiunea*" (pagina 25).

Încercînd să deslušim „estetica" marelui muzician, socotim demnă de relevat *concepţia întregului* ce-i călăuzeşte creaţia. Compozitorul o formulează destul de clar : „...*Nu urmăresc decît creaţiunea de ansamblu, cuprinsul ideii, emoţia totului*" (s.n., pagina 48) ; „*tema este un simplu pas pe drumul atît de vast al unui întreg muzical*" (s.n., pagina 48). Potrivit acestui principiu, lucrările — cel puţin capodoperele — vădesc un echilibru cu adevărat clasic, o unitate fără fisură, indiferent de specia lor psihologică sau de structură. Dacă adesea unele elemente se particularizează în folosul *imaginilor*, al *expresiei* (ca în „Suita III-a Sătească", „Sonata III-a pentru pian şi vioară" sau „Suita Impresii din copilărie"), ele nu suferă niciodată de exterioritate ci corespund *organic* cu *imaginea generală. Conceptul necesităţii* în componistica enesciană operează pe toată întinderea lucrărilor. Orice *accident* este exclus din substanţa muzicală. Nicio disponibilitate, nicio gesticulaţie (deosebindu-se de alţi mari contemporani care o cultivă — ce-i drept, emoţional, ca Stravinski). Puritatea materiei sonore (termenul de „puritate" e, de bună seamă, convenţional) nu se corupe nici măcar în *relaţiile morfologice*, în mecanica contrastelor. De aici impresia de *trup fluid* al muzicii. Şi, fiindcă vorbim de aptitudinea compozitorului de a se exprima chintesenţial, ce exemplu mai concludent putem da decît „Simfonia de cameră" ?

Dar să vedem şi alte aspecte.

Gîndirea lui Enescu, de mare creator umanist şi realist, l-a dus pe drumul cel adevărat adică, în esenţă, aproape de concepţia noastră de astăzi. Iată ce scrie în 1916 (pagina 32) : „*Fiecare compozitor tinde să dea cît mai apropiat adevărul în expresie*". Apoi, în 1933 (pagina 31) : „...*Muzica este un grai în care s'oglindesc, fără posibilitate de prefăcătorie, însuşirile psihice ale omului, ale popoarelor*".

Oricît de învăluită în context, se desprinde intuiţia compozitorului că muzica are o *funcţie reflectorie* şi, prin urmare, un *caracter obiectiv*. (Eventual, ar fi trebuit comentat citatul : „Aveam ,şi am încă o tendinţă naturală să mă abstrag de la adevăr, sau mai degrabă de la realitate, ca să trăiesc în vis", pentru ca cititorul, înţelegînd ad litteram, să n-aibe sentimentul contradicţiei cu celelalte citate, de mai sus).

Aşazisa „teorie a visului" (*„dacă mintea creatorului nu urmăreşte zi şi noapte o himeră, fie că ninge fie că plouă, cu siguranţă că nu va găsi nimic"*, pagina 32), pe care o întîlnim frecvent la Enescu, nu vine în conflict cu ideea sa despre adevăr în artă. Compozitorul sezizează, deloc idealist, necesitatea *ficţiunii artistice*, numind figurat „vis" *creaţia*, muzica, universul său de imagini : „*Să imaginezi, să creiezi, să dai viaţă* (s.n.) *fantomelor tale*"... (pagina 35) „Visul" care-l stăpîneşte perpetuu e acea stare de contemplare, caracteristică tuturor marilor lirici, dar, firește, *contemplare activă*, ce coincide cu capacitatea de a *cunoaşte* şi *reflecta*. Dacă ne gîndim bine, procesul psihologic al actului de creaţie presupune negreşit, poate mai ales în muzică, *elementul extatic*, de fapt maxima *concentrare interioară*. Acesta e înţelesul real al „visului" enescian.

Unul din cele mai interesante fragmente este acela în care Enescu încearcă să-şi introspecteze modul de a crea. Deşi nu se exprimă tocmai propriu, e de reţinut pasajul unde, referindu-se la „inspiraţie", ne sugerează că *inspiraţia* adevărată nu-i altceva decît *gîndirea artistică*, bine-înţeles corespunzătoare cu o anumită *dispoziţie emoţională* („febră dulce" îi zice el). Compozitorul, detestînd *arbitrarul* şi *particularul* (ca orice artist de geniu), a respins termenul de „inspiraţie" în înţeles de „impresie", de reacţie imediată la ceva din afară. Citǎm integral : „*Se vorbeşte deseori despre această inspiraţie ca de o stare psihică ce urmează condiţionat unui fapt sau unei impresii de toate zilele. La mine nu am remarcat reacţii imediate. Poate că la origine să fi fost o excitaţie sensorială sau afectivă, dar pentru a deveni „inspiraţie"* (ghilimelele lui Enescu !) *trebuie un întreg complex interior şi totuşi spaţial* (s.n.)*), *în care să se strîngă dintr-un tumult de fără început, un fel de nebuloasă spirală astronomică... Nu mi-am pus niciodată, propriu-zis, problema aceasta, pentru a o analiza şi dezlega. Pentru mine, inspiraţia începe să-şi precizeze existenţa într-un fel de febră dulce, pe care o simt nelămurit... şi care a devenit o stare aproape permanentă*" (pagina 51).

Iar mai departe, despre cristalizarea materialului în forme, în structuri : „*Numai după ce nebuloasa spirală se precizează intervin elemen-*

*) Am subliniat, pentru îmbogăţirea argumentului că „visul" la Enescu nu e abstragere pură. Lumea sa interioară se constituie „spaţial".

tele tematice, în raport cu ideea generală. Ele formează materialul cu care se fixează, se clădește structura arhitectonică a simfoniei. Natural că acest material trebuie să fie adecvat stilului lucrării, adică elementele trebuie să fie în acord cu ideea generală. După aceia vine împărțirea diferitelor perioade care au o semnificație psihică. Aici nu mai încap reguli, ci intervin legi mari ale unei Armonii Universale, care se aplică pentru serii de tonuri ce se vor desfășura după concepția și îndemnul interior al autorului. Nu încap constrîngeri sau directive în această desfășurare" (pagina 52).

Se folosește mult în muzicologia noastră conceptul de „umanism" al operei lui Enescu. Avem impresia că problema a fost discutată pînă acum în mod cam rudimentar, fără claritatea noțiunii și mai cu seamă fără aplicare la obiect. Ar fi de dorit să se dezbată mai temeinic, și pe toate laturile, această însușire esențială. E meritul celor patru cercetători de a fi pus în lumină concepția umanistă printr-o bună parte din citatele antologiei, ce pot constitui, coroborate cu alte materiale existente și cu analizele de lucrări, baza unui studiu estetic oportun. Iată cîteva : *„Fiecare artist contribuie cu talentul său, cu munca sa, la cultivarea frumosului care este menit să dea un impuls pornirilor mai nobile ale sufletului omenesc*" (pagina 16). *„Arta trebuie să mîngîie, să unească ; dacă ating acest țel sînt mulțumit de îndeplinirea misiunii* (s.n.) *ce mi-am luat-o*" (pagina 19).

Umanismul ce străbate creația se răsfrînge și în concepția despre interpretare. Următorul citat se referă la acest domeniu : *„Artistul este un frate al oamenilor* (s.n.) *cărora are să le comunice un secret, ceva pe care natura i l-a încredințat numai lui*" (pagina 81).

Totodată, cei ce vor să aprofundeze problema nu se pot lipsi de cunoașterea atitudinii compozitorului față de viață și societate, a conștiinței sale sociale, a convingerilor sale politice, a patriotismului, într-un cuvînt — a omului și cetățeanului Enescu. Antologia ne pune la dispoziție un bogat material, deosebit de elocvent. Iată ideea păcii : *„Artistul dezvăluie omenirii calea spre armonie, care e fericire și pace*" (pagina 16). *„Artiștii lumii sînt niște apostoli ai păcii*" (pag. 16). *„Sînt un pacifist convins*" (pagina 15). *„...Eu știu, oricum, că arta nu poate propăși acolo unde este ură și opresiune. Sufletul omenesc nu poate dărui decît în pace* (pagina 15). *„Pacea nu va putea fi asigurată decît atunci cînd toate națiunile vor fi călăuzite de principiul de cinste, moralitate și sinceritate în raporturile lor cu celelalte națiuni care le înconjură. Viitorul este, ca și în viață, al națiunilor cinstite care pot privi în jurul lor cu capul sus*" (pagina 15). Ideea păcii, la Enescu, corespunde cu o anumită „cosmogonie muzicală". Adesea compozitorul și-a exprimat viziunea unei „armonii a lumii" (vezi și citatul de la pagina 65 ; termenul e muzical, ca însuși titlul cunoscutei simfonii de Hindemith). Oricît pare de abstract, de leibnitzian, acest *Weltanschauung*, Enescu percepe sensul ascendent și democratic al istoriei. Iată cum, în 1934, presimte că viitorul umanității va fi o nouă orînduire socială : *„Trăim totuși vremuri extraordinare de prefacere ...trebuie să ne așteptăm la o nouă bază a organizației sociale... Poate că omenirea se îndreaptă spre o colectivitate economică, poate că va realiza — o clipă — comunitatea socială* (pag. 18).

(Să nu ne deruteze terminologia, și aceasta în general, la toate citatele.)

Fascismul îi repugnă. În 1936 spune : *„Nu recunosc în Germania de azi nimic din măreția celor ce au sfințit geniul omenesc în secolul trecut. Asta nu însemnează că poporul german s-a schimbat, — nu, el a intrat cu ochii în lumina unui soare fals, care i-a luat vederea. O politică nenorocită a știut să insiste asupra „amorului propriu" german, într-un sens ce a adus lucrurile în starea de azi*" (pagina 16).

Patriotismul lui George Enescu este aproape un pleonasm, într-atît marele muzician s-a identificat cu poporul său, al cărui spirit inundă întreaga-i creație. Se află aici două patetice și concludente mărturisiri : *„Mă gîndesc într-una la țara mea, sînt din toată inima, în fiecare clipă alături de poporul meu...*" (pagina 20). *„La fel îmi iubesc pămîntul natal, nu pot sta nicăieri, prin străini, mai mult de două luni, pașii mei pornesc singuri înapoi spre țara mea de care mi-e dor, mi-e dor...*" (pagina 21).

Caracterul național și popular al operelor enesciene e o temă de importanță capitală. În evoluția gîndirii compozitorului, conceptul național capătă un înțeles din ce în ce mai profund și, mai ales în ultimele perioade de creație, stilul romînesc din lucrările sale — fără să-și piardă, prin distilare, specificul — devine de o vigoare a expresiei și originalitate covîrșitoare. Nu minimalizăm nicidecum etapa rapsodismului sau alte lucrări cu un caracter romînesc mai direct, mai „material", ci vrem să atragem atenția că Enescu a formulat o serie de discriminări teoretice cu privire la acest aspect, nuanțări care pot feri de confuzie (paginile 37, 38, 39, 48, 49 etc.).

Pasionant — capitolul despre muncă, din care reiese devoțiunea muzicianului pentru arta sa. Interesante — considerațiile despre valoarea tradiției în creație și despre necesitatea formării propriilor mijloace de expresie ; de asemeni, aprecierile asupra cîtorva mari figuri de muzicieni. Instructiv — capitolul despre interpretare (un fel de mic manual de estetică a interpretării).

În general, problemele ce se desprind din această antologie de texte se interferează și clasificarea lor e inerent relativă. În expunerea noastră am folosit, uneori, citatele trunchiat sau procedeul sublinierii (s.n.), pentru a circumscrie ideea pe care am urmărit-o.

Unele fragmente puteau lipsi din antologie, ca de pildă cele privitoare la așazisa antipatie a compozitorului pentru îndeletnicirea sa secundă : violonistica. Spunînd că îl încurca vioara, Enescu vroia să sugereze cît de mare era

vocația lui componistică. Cititorul e tentat să ia aceste afirmații de bune, derutîndu-se și, ca să ne exprimăm corect, Enescu adora vioara (deși nu cît compoziția), — ca dovadă : a fost un genial interpret, de notorietate mondială. S-a făcut prea mult caz de această problemă pe care, personal, o considerăm minoră, dacă nu chiar pseudoproblemă.

Puteau fi ocolite și unele mici platitudini și „sensiblerii", — texte cu caracter prea spontan și prea intim, doar în aparență contingente cu arta, ca : „Eu cînd iubesc pe cineva, se gravează aci... pentru totdeauna. Vreau să spun pentru totdeauna, aci... în inimă". Sau : „N-am făcut altceva decît să traduc ceea ce auzeam cîntîndu-mi în inimă". Ele nu trebuie să umbrească deloc imaginea pe care o avem despre sobrietatea și gravitatea personalității lui George Enescu.

Titlul „O personalitate a gîndirii și a artei" îl găsim impropriu și, judecînd măcar lingvistic, — foarte fragil. Fără să facem un joc de cuvinte maliții, e vorba de gîndirea și arta unei personalități nu de „o personalitate a gîndirii... și a artei".

Următorul capitol „George Enescu în viața muzicală contemporană", datorit Fernandei Foni, cuprinde un bogat material documentar, bine coordonat, referitor la toate manifestările — începînd de la moartea compozitorului pînă în prezent — care au avut un rol de mare însemnătate în răspîndirea moștenirii sale artistice. Prețuind acest aport științific pentru bogăția informației, considerăm totuși că nu era necesară comentarea fiecărui eveniment. Am fi preferat tot fișe (așa cum s-a procedat în celelalte capitole) spre a nu se aluneca din profilul strict documentar pe care îl are întreaga lucrare. În același timp, autoarea, în intenția lăudabilă de a interpreta la modul „accesibil" semnificația documentelor, folosește un stil discursiv care tocmai îngreuiază lectura. Nu sîntem împotriva „literaturii" în muzicologie, dar numai scrierea literară de calitate poate avea valoare științifică.

Celelalte capitole constituie materialul documentar propriuzis : o cantitate uriașă de fișe, a căror autenticitate și fidelitate sînt incontestabile. Ele au, în majoritate, un caracter inedit. Nu e locul să le examinăm aici, dar viitorii cercetători ai operei și activității lui Enescu vor găsi un serios sprijin în acest material, acumulat prin muncă asiduă și pasionată de către Nicolae Missir, Fernanda Foni, Mircea Voicana și Elena Zottoviceanu, cărora, drept laudă, le mulțumim.

Regăsim în iconografia lucrării chipul lui George Enescu, de o intensitate a expresiei și frumusețe unică, chip aidoma muzicii sale — amestec sublim de grație și forță, suavitate și titanism.

Iubindu-l pe Enescu, — cu adevărat Maestrul (majuscular) al muzicii românești, se cuvine a ne lăsa stăpîniți de o nobilă obstinație în preocupările noastre, — aceea de a-i studia și descoperi neîncetat opera, pe cît de generoasă pe atît de singulară. Ca un omagiu (cu care autorii temeinicei contribuții de față vor fi fără îndoială de acord), spunem cu modestie astfel : *Începem să-l cunoaștem pe George Enescu.*

WILHELM BERGER
și
GHEORGHE COSTINESCU

Poemul „Vox Maris"

O mare operă de artă, în profunzimea, măreția și firescul ei, este rodul unei trăiri și cugetări adînci, precum și al unei munci intense, desfășurată adesea de-a lungul unor șiruri de ani. O astfel de operă de artă, copleșitoare prin frumusețea ei, este poemul simfonic „Vox Maris" de George Enescu.

În activitatea acestui muzician atît de complex, — printre primii ai timpului său pe tărîmul artei interpretative cît și al compoziției — deslușim o puternică aspirație spre perfecțiune. Expresie a unei înalte concepții etice, ea îl însoțește pe artistul creator pe calea acelor înalte realizări, menite să-și făurească drum spre inimile oamenilor de pretutindeni.

Prins în năvalnica evoluție a muzicii din prima jumătate a secolului nostru, George Enescu rămîne în cultura românească și europeană o pildă pe calea împlinirii unui ideal artistic propus. Astfel, creația unei vieți în întregime pusă în slujba muzicii, impunătoare prin dimensiunile și valoarea ei, reprezintă un tot unitar. Lucrările aparținînd celor mai diferite genuri, se succed pe un drum mereu ascendent, integrîndu-se într-o operă pe cît de cuprinzătoare, pe atît de profundă.

Enescu a fost un inovator dublat de o vastă cultură, înzestrat cu o uimitoare forță de muncă. Ca puțini alții, el a imprimat semnificații celor mai mici componente ale discursului muzical. De aici complexitatea, întru totul neobișnuită și remarcabilă, proprie partiturii operei „Oedip", sonatei a III-a „în caracter popular românesc" pentru pian și vioară și în general, lucrărilor sale orchestrale sau de cameră. Finisînd, corijînd și reprofilînd continuu, dăltuind cu o migală rară amănuntele unui întreg organic închegat, Enescu a tins spre o maximă stăpînire a formei, pentru a lăsa muzica să vibreze în esența ei, să comunice, să emoționeze. Datele acestui limbaj cuprind soluții personale, unice, conturate pe parcursul unei evoluții pline în investigații și sinteze.

Și astfel, pe linia marilor sale compoziții, a emoționantelor concluzii așternute pe făgașul desăvîrșirii artei sale, George Enescu lucrează pînă în ultimii ani de viață la definitivarea poemului simfonic „Vox Maris", op. 31. Ca un simbol al năzuinții spre perfecționare, stau mărturie anii de intensă gîndire închinați acestei lucrări.

Calea spre această muzică, programatică prin sensul ideilor afirmate, este lungă. Programatismul concret supus muzicii ca un fir dramaturgic, include la Enescu întotdeauna elemente proprii de observație, momente de viață intens trăite în realitatea și poezia lor. Pe un astfel de substrat se ridică edificiul sonor, în suita „Sătească" pentru orchestră, sau în suita pentru vioară și pian „Impresii din copilărie".

Cu privire la conținutul poemului simfonic „Vox Maris", însăși Enescu definește coordonatele acțiunii muzicale *). ....„De data aceasta eu însumi mi-am făcut scenariul, mai bine zis l-am trăit. Da, am văzut tot ceea ce voi descrie. Închipuiți-vă o mare furtunoasă. Un marinar, nemișcat, o privește cu ochii pironiți asupra orizontului. Vîntul se face mai puternic, crește, se preface în vijelie. O sirenă mugește în depărtare. E alarmă ! Se aud strigăte în mijlocul furtunii. Bărcile sînt coborîte pe mare. Marinarul se avîntă, pune mîna pe vîsle, și pornește în direcția de unde au venit strigătele. Cei de pe țărm urmăresc o clipă barca săltînd pe crestele valurilor. Deodată dispare. Valurile mării s-au năpustit asupra firavei bărci, care se scufundă. Vîntul șuieră peste valurile însîngerate parcă de lumina amurgului. Sosește noaptea. Nu se mai aude nimic decît zgomotul valurilor pe nisip, și departe, foarte departe cîntecul anticelor sirene... Marea și-a înghițit prada. Sătulă, își recapătă liniștea. O jertfă care a potolit mînia zeilor mării.

Lumina lunii strălucește deasupra mării...".

Aceste rînduri **), ne introduc în conținutul dramaturgic al poemului enescian.

Cu privire la situarea în timp a impresionantului poem „Vox Maris", pot fi emise, deocamdată, doar ipoteze. În același context, Enescu accentuează : „...trebuie să se înțeleagă că lucrez la el de mai bine de 15 ani". Aceasta o spune în 1951, astfel încît „...mai bine de 15 ani" ne poartă înapoi spre ultimii ani ai deceniului al IV-lea. Văzînd partitura originală a compozitorului, nedatată, recunoaștem distinct mai multe faze de lucru. Unei prime elaborări — 70 de pagini de manuscris — i-a urmat o necontenită muncă de finisare și clarificare a partiturii. Păstrînd prima versiune drept cadru, Enescu a ras literalmente cu lama porțiuni întregi, înlocuind, revenind din nou, cine știe de cîte

*) Bernard Gavoty : „Les souvenirs de Georges Enesco", pag. 163—164, Ed. Flammarion, Paris, 1955.
**) Citate în traducerea lui Romeo Drăghici.

ori asupra celor mai mici detalii, fie ele de ordin tematic, armonic, ornamental sau de orchestrație. Această atenție acordată amănuntului compozițional, necontenita ridicare valorică a particolelor integrate într-un tot organic, constituie o înaltă pildă de conștiință artistică. Acest proces are caracteristici sculpturale, imprimate și muzicii. De aici însă și diferențele de grafie ; după cîte se pare, munca aceasta de definitivare a poemului „Vox Maris", terminat în linii mari la începutul perioadei indicate de autor, se deapănă pînă în pragul morții. Dînd în cele din urmă lucrării un număr de opus, 31, Enescu consemnează în catalogul lucrărilor sale remarca „En préparation".

Totuși, „Vox Maris" poate fi considerată drept o compoziție terminată.*) Aceasta, deoarece partitura, stilistic perfect unitară și organică în ce privește forma, este înzestrată cu cele mai fine indicații de interpretare ; un univers de nuanțe și fluctuații dinamice precis indicate este prezent, dar pînă și arcușele și degetațiile pentru toate instrumentele de coarde (!) sînt în amănunt consemnate. Din acest complex de semne de notație muzicală, lipsesc doar cîteva nuanțe în cazuri izolate precum și indicațiile metronomice, cele generale de mișcare fiind prezente.**) Șirul marilor creații enesciene s-a îmbogățit așadar cu încă o lucrare de mare însemnătate și valoare artistică.

Nu numai în timp ci mai cu seamă sub aspectul ideilor, „Vox Maris" se înrudește îndeaproape cu capodopera enesciană „Oedip". În centrul acțiunii este omul ; în opera „Oedip" omul înfruntă destinul, în timp ce în „Vox Maris", omul încearcă salvarea semenilor săi, chiar cu prețul vieții sale. Semnificative în acest sens sînt cuvintele rostite de matelot (solo tenor) în recitativul său (versurile : Renée Willy) :

„Nu vreau să îndur întunecatul chin al morții voastre, pămînteni !

„Vreau, ca atunci cînd sîngele-mi va îngheța în vine, din supremul potir al mării să sorb amarul cu gustul lui puternic" (după textul extras din partitură „Je ne veux pas subir le ténébreux suplice de votre mort, terriens !

Je veux, lorsque mon sang géllera dans ma veine, du suprème calice de la mer m'abreuver d'un fiel au gout puissant").

Încă odată, în miezul acțiunii dramatice, matelotul intervine, strigînd : „Coborîți bărcile !" (Les cannôts à la mer). La aceste rînduri se rezumă întregul text al poemului exceptînd exclamația de mai tîrziu „Miserere Domine" a sopranei solo, la dispariția matelotului.

Corul, ca în drama antică, ca de altfel și în opera „Oedip" sau în finalul simfoniei a III-a, comentează și întreține tensiunea. El se contopește în cele din urmă cu orchestra liniștind treptat acțiunea, luminînd-o și aducînd un prinos de recunoștință pentru jertfa omului, matelotul, figura centrală și simbolică a poemului „Vox Maris". Important este faptul că atît corul cît și vocile soliste sînt plasate în culise, de unde deducem și intenția compozitorului de-a evita orice efect exterior.

„Vox Maris" nu este numai un poem simfonic și trebuie considerat mai de grabă drept o dramă simfonică, amplă, profundă, realizată în strictă concordanță cu scenariul alcătuit de autor. Sumarele versuri de Renée Willy ,au doar menirea de a concretiza unele momente cruciale ale imensei desfășurări. Purtătoarea acțiunii rămîne însă orchestra, extinsă aici pînă la limitele sale în toate compartimentele ansamblului sonor.

Văzînd subiectul doar sub aspectul lui exterior, se impune o comparație cu „Marea" de Claude Debussy. Debussy, cel mai de seamă reprezentant al impresionismului francez în muzică, adoptă o concepție și o tehnică de descriere măiastră, infinit colorată și nuanțată. Atitudinea rămîne însă contemplativă, limitată la descrierea senzației, mijlocite de natură ochiului de artist. Enescu adoptă dimpotrivă acțiunea, o acțiune continuu potențată, care ajungînd la paroxismul punctului culminant — pieirea matelotului — scade apoi treptat, pentru a se calma definitiv în zgomotele aproape nedeslușite ale percuției din final. În miezul acțiunii nu se află forțele naturii ci omul, noblețea sufletească. Pe planul mijloacelor, un lucru le rămîne însă comun ambilor autori : marea măiestrie.

Un astfel de subiect stă alături de „Oedip". Dar și sub raportul tehnicii orchestrale putem apropia această partitură de aceea a operei „Oedip". În evoluția sa ca simfonist, George Enescu a tins spre o diversificare maximă a paletei orchestrale. Paginile simfonice din opera „Oedip" ne apar ca o culminație pe acest drum. Deopotrivă acest lucru se poate afirma și referitor la poemul „Vox Maris". Poate în acest sens, Enescu face aici încă un pas mai departe, ceea ce justifică și timpul imens cheltuit cu realizarea acestei partituri. Credem că este, sub raportul tehnicii de orchestrație, una din cele mai complexe partituri simfonice ale compozitorului. Experiența unei vieți cu multiple funcțiuni artistice se adună aici. Prin divizările multiple ale grupelor de coarde, la care se observă o tehnică mai puțin obișnuită de tratare (salturi melodice, cu flageolete etc.), precum și prin utilizarea magistrală a întregii game de efecte sonore (pe care ca violonist, pianist și dirijor Enescu le cunoștea ca puțini alții) resursele coloristice și expresive sînt valorificate la maximum. În plus dincolo de tratarea corică a tuturor grupelor de instrumente, compozitorul le atribuie acestora roluri solistice, de la flaut pînă la contrabas. Treptat, întreaga orchestră este angrenată în discurs, coloana sonoră fiind foarte densă, cu multe planuri atent echilibrate și ierarhizate, lucru la care contribuie și o minuțioasă notație a dinamicii particulare. Pentru ultima oară, compozitorul utilizează într-o

*) Momentul de încheiere este marcat printr-o coroană generală și printr-o dublă bară cu acolade la toate grupele de instrumente.

**) Acesta poate fi un motiv pentru care partitura nu a fost semnată.

lucrare destinată sălii de concert întregul arsenal al orchestrei simfonice, în care se remarcă instrumentele de alamă întărite : 6 corni, 4 trompete, 3 tromboni şi 2 tube.

Poate mai mult decît oriunde, compozitorul recurge aici la principiul eterofoniei, al distribuţiei simultane dar ornamental variate a unor elemente melodice. La adîncirea efectului de eterofonie, contribuie de asemenea şi un număr impresionant de linii secundare, extrem de mobile prin funcţia lor de figuraţie armonică, ca şi prin cromatismul lor unduitor. Acest polimelodism, de o rară şi poate derutantă complexitate, tinde spre un sens melodic unic.

Astfel, „Vox Maris" ni se pare a se situa la hotarul dintre două mari perioade în creaţia lui George Enescu, între opera „Oedip" şi marile lucrări de cameră din ultimii ani, marcînd un important moment de sinteză a conceptului simfonic enescian şi, poate de aceea păstrată de-a lungul anilor, mereu „en préparation". George Enescu, a înclinat însă tot mai insistent spre genul instrumental de cameră, învestind muzica sa cu noi virtualităţi, ajungînd astfel la acea clocotitoare esenţă pe care o simţim în Cvartetul de coarde op. 22 nr. 2, sau în Simfonia de cameră op. 32. În aceşti ultimi ani, atît de bogaţi în roade pe făgaşul muzicii de cameră, Enescu, neobosit, poate paralel cu munca la alte lucrări, s-a aplecat mereu asupra partiturii poemului „Vox Maris", dăruindu-ne din belşugul inimii şi minţii sale, încă o capodoperă.

Există în acest poem elemente de ordin stilistic superior, definitorii pentru muzica enesciană care se afirmă şi în alte creaţii ale compozitorului ; melodica aproape neîntreruptă, izvorîtă dintr-o concepţie modală (în care dubla accepţiune a terţei joacă un rol important), cromatismul melodic, continua fluctuaţie agogică şi dinamică, şi înfine suma de celule intonaţionale ritmico-melodice sau a celor armonice şi ornamentale —, toate fiind elemente de limbaj, structurale muzicii marelui compozitor şi totuşi cu atîtea afinităţi cu muzica noastră populară.

Reliefarea acestor prezenţe, împreună cu demonstrarea formei poemului, în concordanţă cu scenariul, vor constitui obiectul analizei.

Impresia pe care ne-o produce prima audiere a unei capodopere muzicale poate fi atît de puternică, încît ne-ar fi greu şi poate nici n-am dori în acel moment de plenitudine, să ne explicăm prin ce mijloace anume a reuşit autorul lucrării, să ne provoace o asemenea emoţie.

Cu cît însă a fost mai adîncă această emoţie, mai inedită, cu atît curiozitatea ne îndeamnă să aflăm cît mai mult din secretele de elaborare ale operei de artă ce ne-a impresionat.

Astfel, în dorinţa de a reauzi o lucrare, se împleteşte atît nevoia de a reedita momentul de artă trăit (şi aceasta în primul rînd) cît şi acea curiozitate de care am amintit, acea tendinţă pe care o are omul de a încerca să pătrundă în miezul lucrurilor.

Dar pentru a intra şi în „miezul" analizei noastre, calea ce ne rămîne este să trecem la o aprofundată cercetare a partiturii poemului simfonic „Vox Maris", singura capabilă a ne da răspunsul la atîtea întrebări.

După cum reese din cele arătate, o simplă privire aruncată asupra cîtorva pagini ale partiturii îl pune pe observator în faţa unei scrieturi orchestrale de o complexitate rar întîlnită.

Parcurgînd pentru prima oară partitura de la un cap la altul, chiar că dacă nu înţelegem prea multe dintr-odată, impresia pe care ne-o provoacă devenirea grafică pe hîrtie, este covîrşitoare : aproape ca la o primă audiţie în sală.

Nu mai rămîne nici un dubiu că la temelia unei muzici atît de libere şi descătuşată în aparenţă, se află o tehnică componistică din cele mai elaborate, mai economice şi consecvente.

Un edificiu sonor atît de vast nu se putea susţine de altfel decît printr-o formă extrem de solidă, de închegată, cu atît mai greu de realizat, cu cît trebuia să fie adecvată programului propus, program pe care George Enescu nu numai că îl urmează în chip magistral, dar îl şi depăşeşte cu prisosinţă.

Într-adevăr, ne vom convinge mai departe că diferitele secţiuni ale lucrării, fie ele înrudite sau vădit contrastante, apar, se înlănţuesc, sau reapar, pentru a se prinde într-un imens arc al unei autentice forme de sonată.

Să nu ne aşteptăm desigur la o formă de tip beethovenian — cu toate că principiile ei mari persistă — ci la o formă avînd contingenţe mai apropiate cu aceea folosită de către unii simfonişti romantici, tiparul mulat pe substanţa muzicală enesciană, ajungînd însă într-un stadiu cu totul nou, cu adevărat contemporan şi unic în apariţia lui.

Poemul „Vox Maris" reprezintă astfel un exemplu desăvîrşit de contopire a unor principii de construcţie moştenite cu un conţinut şi totodată cu un stil nou — de sinteză — ale cărui trăsături specifice au fost amintite.

În centrul atenţiei trebuie să rămînă însă principiul caracteristic enescian al unei continue dezvoltări melodice, care, asociată cu acele permanente fluctuaţii ale tuturor elementelor discursului, duce la caracterul aparent improvizatoric al acestei muzici. Vom pune accent şi pe principiul obţinerii de noi teme sau profiluri, ba chiar de armonii sau linii contrapunctice secundare, dintr-un număr limitat de celule generatoare, marcînd tendinţa lui Enescu de a extinde principiul ciclic la întreaga substanţă muzicală. Acest aspect de mare economie în tehnica sa componistică poate fi observat în partitura poemului în mod special şi la tot pasul.

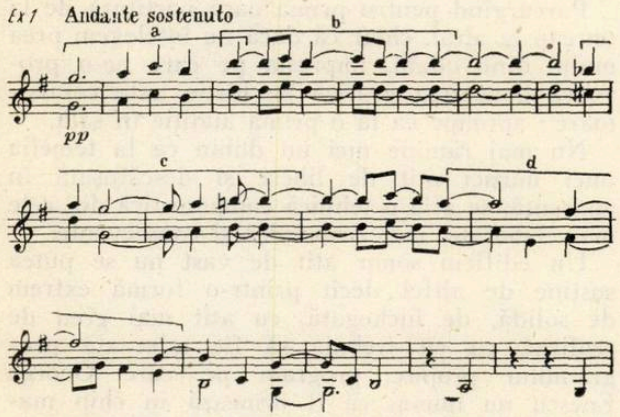
Foarte important este şi procedeul de a utiliza o aceeaşi temă sau nucleu, în momente şi sub aspecte foarte diferite în funcţie de situaţia dramatică, procedeu analog folosirii leitmotivului.

Analiza noastră va prezenta în primul rînd ideile muzicale în ordinea apariţiei şi importanţei lor, reliefînd structura, semnificaţia şi interdependenţa elementelor de bază ale discursului,

şi va urmări totodată secţiunile mari ale formei, delimitîndu-le în acelaşi timp funcţia.

Poemul începe cu o melodie calmă, diatonică, cu un pronunţat caracter de melopee liriconarativă expusă de masa coardelor, din care se diferenţiază violoncelul solo dublat la octava superioară de flautul grav, la care se adaugă foarte curînd clarineţii, cornii şi, treptat, celelalte instrumente ale orchestrei.

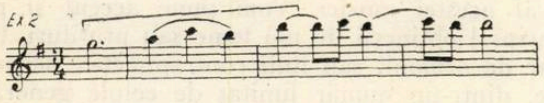
Ex 1 Andante sostenuto



O măreţie sobră, mult interiorizată, vibrează în această muzică. Încă de la primele măsuri se face remarcat caracterul eterofonic al expunerii, determinînd o polifonie cu totul specială, diferitele voci îngînîndu-se unele pe altele, fie prin decalaje sau augmentări şi diminuări valorice, fie prin diferite variante melodice ale unuia şi aceluiaşi material. Acesta se deapănă asemenea apelor în mişcare, ale căror unde se alătură, se suprapun sau se întrepătrund, creind acel joc firesc dintre determinat şi întîmplător, atît de greu de realizat în artă. Ideea de bază a primei teme, bogată în componente motivice generatoare, include o structură deseori întîlnită în melodica enesciană: delimitarea motivului iniţial cu un ambitus de cvintă şi circumscrierea melismatică a punctelor cadenţiale, tonica sau cvinta tonalităţii de bază. Fără a încerca o simplificare maximă a acestei probleme, putem sugera cîteva profiluri înrudite ce apar în diferite lucrări, datînd din cele mai diferite perioade de creaţie.

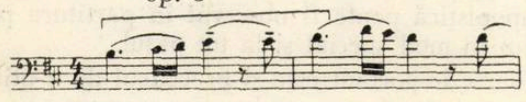
Pentru comparaţie, plecăm de la primele motive ale temei I din „Vox Maris“:

Ex 2

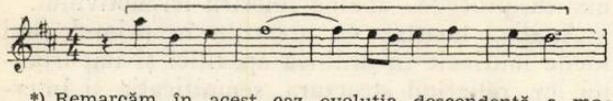


şi cîteva analogii:

tema I din Simfonia concertantă op. 8

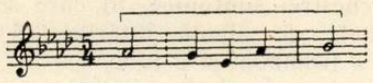


tema I din Dixtuorul op. 14 *)



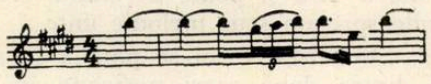
*) Remarcăm în acest caz evoluţia descendentă a motivului, de la cvintă la tonică.

tema Variaţiunilor op. 5



(temă din care derivă mai tîrziu tema preludiului la unison din Suita I op. 9 şi care sub aspectul metric se apropie cel mai mult de ex. 1 supus comparaţiei).

tema I din Simfonia de cameră op. 32



Nu întîmplător, aceste motive structural înrudite degajă prin diatonismul şi intervalica lor firească, tocmai acea expresie contemplativ lirică atît de specifică muzicii enesciene, care serveşte drept punct de plecare pentru metamorfoze ample precum şi variate reprofilări prin intermediul cromatismului, substanţa muzicală apărînd astfel în lumini mereu înoite.

În afară de primele două motive, care servesc drept celule generatoare primordiale, în dezvoltarea tematică ulterioară apare în continuare un al treilea motiv, *c*, a cărui importanţă constă în profilul lui cromatic. Plasat ca factor de contrast în interiorul primei idei, acest motiv include dualitatea terţei în accepţiunea ei minoră şi majoră. Această variabilitate a terţei anticipă stările cromatice imprimate mai tîrziu întregului melos de-a lungul acţiunii sonore, ea constituind totodată unul din principiile de elaborare a substanţei tematice condensate. Devenită componentă de limbaj, această simbioză major-minoră îşi extrage seva din modalismul popular, din practici seculare, sintetizate şi ridicate prin generalizări creatoare la organicitatea unui concept artistic complex.

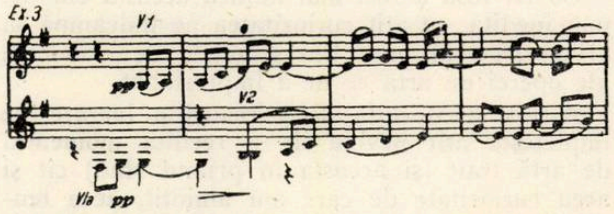
Ultimul motiv *d* al primei fraze va primi de asemenea funcţiuni importante în cadrul dramatizării acţiunii.

Secţiunea de început a poemului care coincide cu suprafaţa temei I-a a formei de sonată, este foarte amplă, ea înglobînd în arcul ei trei idei distincte dar foarte înrudite, ultimele două izvorînd nemijlocit din prima. Semnificativ este faptul că tonalitatea iniţială (sol major) se menţine în linii mari pînă la începerea punţii.

Prima idee a temei I este cuprinsă în bună parte în cadrul exemplului 1.

Cea de a doua

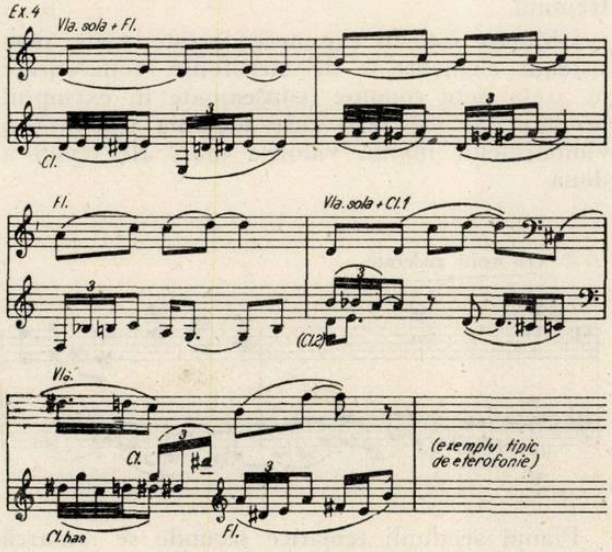
Ex. 3



derivată din motivul *(a)* al ideii de bază, aduce spre sfîrşitul ei o primă ieşire din calmul de

pînă acum, marcată printr-un lanț cromatic de inflexiuni spre alte tonalități (la cele 3 viori solo), pentru a se reîntoarce foarte curînd în matca tonalității de bază.

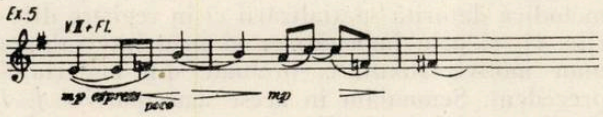
A treia idee



care preia intonația motivului *(c)* în valori aproape egale (balansul intervalului de secundă), preia în același timp și tendința ascendent cromatizantă de la sfîrșitul ideii a doua. Ea descrie o curbă modulatorie mai mare, care sfîrșește din punct de vedere tonal printr-o cadență melodică frigică a oboiului și violei solo pe relativa minoră a tonalității inițiale (mi minor). Aici se termină și întreaga secțiune I.

Făcînd o legătură cu scenariul pe care și l-a impus compozitorul, ne-am putea închipui pînă acum, imaginea unei mări mai mult calme, unduitoare la început și care în urma primelor rafale de vînt, începe să-și arate neliniștea.

Începutul punții este marcat de un nou motiv ascendent apărut la flaut, corn și coarde,



al cărui desen izvorăște în mod clar din motivul *a* al primei idei. El este investit însă cu un plus de tensiune prin extinderea intervalului dintre sunetele doi și trei, pînă la cvarta mărită, dinamizat fiind și printr-o diminuare valorică asociată cu un ritm punctat.

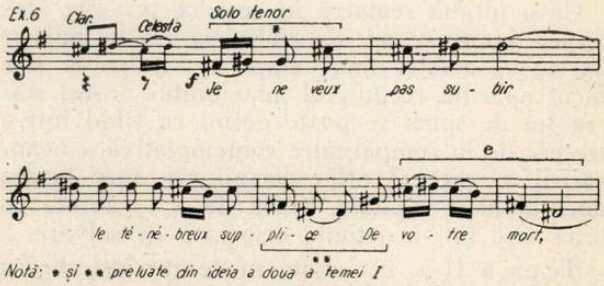
Puntea propriu-zisă se întinde pe o suprafață foarte vastă, desfășurîndu-se de-a lungul a trei faze distincte :

O primă fază, care pornind de la motivul semnalat la exemplul 5, pregătește treptat intrarea matelotului ; o a doua, mai statică, ce cuprinde însuși recitativul acestuia ; și înfine ultima fază, foarte contrastantă prin dinamizarea ei, care face legătura cu tema a II-a.

Prima fază, preluînd prin secvențe cromatice motivul de început al punții, descrie o nouă curbă modulatorie, care se va liniști prin aducerea motivului balansat de secunde, derivat din motivul *b* al primei teme, în urma căruia apare recitativul matelotului.

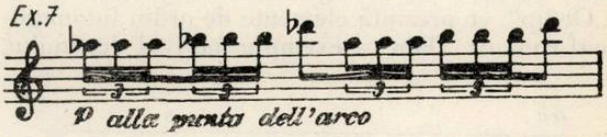
Încleștarea și creșterea intensității pe toate planurile, coincide în programul enunțat cu începutul vijeliei premergătoare dramei ce va urma.

Intervenția solistului, menită să concretizeze prin cuvinte sensurile acțiunii, are caracterul unui recitativ, liric ca expresie și minuțios gradat în întregul lui.

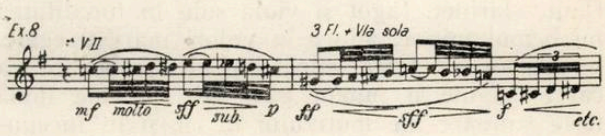


Intonațional, începutul acestui recitativ cu elemente de arioso, se bazează pe ideea a doua a primei mari secțiuni (ex. 3) aproape identic citată, dar apoi îmbogățită cu noi intonații. Prin debitul de silabe precum și prin anumite intervale și cadențări specifice, recitativul se apropie mult de stilul parlando-rubato al doinei. Semnalăm aci, noul motiv *e* (vezi ex. 6), care va apărea transfigurat în puntea reprizei. Linia melodică, de mare noblețe în simplitatea ei, este susținută de un acompaniament deosebit de transparent, cu sunete lungi în flageolete ale coardelor și cu intervenții ale celestei și harpei. Ea se situează la început în si major alunecînd apoi pe mi-minor.

Urmează ultima fază a punții după cum am spus în mod special dinamizată, în care triolele șaisprezecimi ale coardelor și lemnelor în tutti intonează primele trei sunete ale motivului *a*.

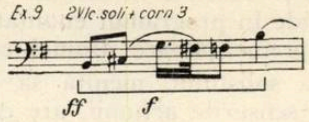


Ele acompaniază un coral impetuos al cornilor (a tempo piu animato), care preluînd intonația motivului de început al recitativului cîntat de matelot, se calmează în urma unei desfășurări ample, pregătind un puternic semnal cromatic ascendent al cornilor înrudit cu același motiv *a* din tema I. În acest moment apare un motiv legănat și melismatic ce poartă parcă în el șuieratul vîntului.



El își desenează linia, din registrul mediu al viorilor, trecînd prin flauți și viole pînă în gravul violoncelelor, epuizînd întregul complex cromatic. Ca un ecou diminuat al semnalului cor-

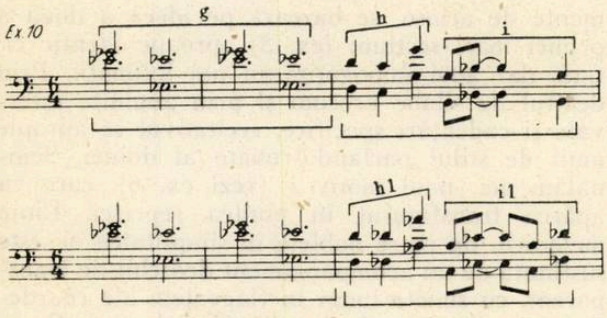
nilor (și deci al motivului *a)*, se aude la violoncel dublat de corn, un motiv caracteristic : care



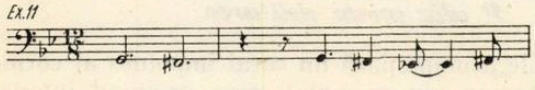
anticipează prin profilul său, acompaniamentul sinuos-cromatic al temei secunde.

Ca o ultimă remarcă în ceea ce privește secțiunea punții vrem să subliniem că tocmai pe parcursul acestei mari etape de tranziție, și-a făcut apariția recitativul matelotului. Însăși starea lui de spirit se poate defini ca fiind într-o trecere de la compătimire contemplativă a nenorocirii în care se află semenii săi, spre luarea unei hotărîri capitale, aceea de a se avînta cu orice risc într-o acțiune disperată de salvare.

Tema a II-a, con moto moderato, marchează prin ideia ei de bază



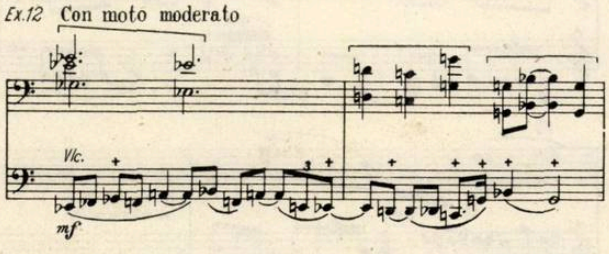
un nou moment psihologic în acțiunea poemului. Expresia ei este densă, vibrantă și totuși încă reținută prin lirismul interiorizat. Întreaga secțiune tematică secundă reprezintă un stadiu decisiv de adunare a forțelor, înaintea marei drame ce se va situa în interiorul dezvoltării formei de sonată. În lumina acestei condensări a expresiei, putem face o legătură cu prologul operei „Oedip", ce prezintă elemente de ordin intonațional comune. Dăm ca exemplu motivul destinului.



Într-un mod cu totul remarcabil, Enescu grefează apariția noului pe date preexistente momentului, și anume constitutive în secțiunea tematică anterioară, de unde și organicitatea înlănțuirii.

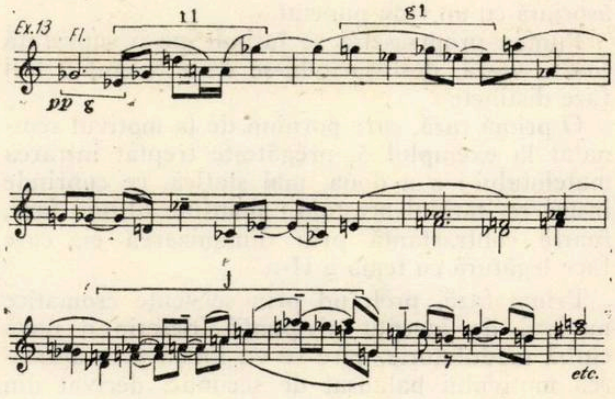
Astfel tema II-a, expusă la unison de către flaut, clarinet, fagot și viola solo în tonalitatea mi bemol minor, aduce în valori mari și egale, un motiv de terță mică repetată coborîtor, a cărei origine o putem găsi atît în cele două terțe suitoare ale motivului *a*, cît și în începutul cu terța minoră (în pasaj descendent), a motivului *C* din prima temă. Tema II-a este secondată de o linie șerpuitoare cu funcție de ostinato a coardelor grave (anticipată cu cîteva rînduri în urmă de motivul *f*). Nu este altceva decît repetarea prelungită a celulei *a* din prima idee, valoric diminuată și intens cromatizată. Sensul atribuit este însă nou ; aici se exprimă frămîntarea, neliniștea interioară, dramatismul acțiunii muzicale insinuîndu-se printr-o creștere foarte treptată.

Izbitoare este în expunerea acestei teme, persistența elementelor de eterofonie, concretizate în acele note comune (consemnate în exemplul următor cu +) prin care melodia sinuoasă a violoncelelor îngînă valorile mari ale temei a doua.



Planul secțiunii tematice secunde se remarcă printr-o structură particulară, expunerea propriu-zisă constînd într-o revenire periodică a ideii de bază, limitată la un arc de trei măsuri (fapt vizibil în exemplul 10). Aceste măsuri înglobează două motive : primul, motivul de început în terțe repetate *g* de două măsuri și al doilea de o măsură, ce include celula *h* (înrudită cu ultimele trei sunete ale motivului *a*) și celula *i* (dominată din *g* diminuat). Celula *i* va deveni mai departe motiv de sine stătător cu diferite variante și funcțiuni.

Consecvența periodicității tripartite a temei a doua, reese nu numai din structura de trei măsuri a ideii de bază, ci și din expunerea ei trei ori în mi bemol, constituind prima fază a temei. Redăm mai departe cea de a treia expunere a ideii, aceasta apărînd într-o nouă ipostază melodică datorită spațializării ei în registre diferite, cît și prin îmbogățirea ei prin intercalarea unor motive auxiliare, preluate din materialul precedent. Semnalăm în acest sens motivul *f. 1* dar în special motivul *g. 1*, care reprezentînd o diminuare a motivului de bază *g*, aduce totodată acea dualitate a terței pe care o anticipează motivul *c* din tema întîi.

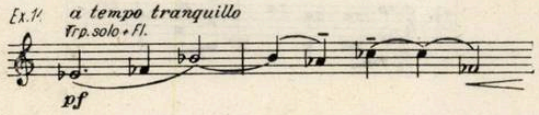


Cu totul nou însă ne apare aici motivul în şiruri de terţe cu funcţie expansivă *j* (izvorît atît din terţele motivului a din tema I, cît şi din g inversat) şi care va suferi importante transformări.

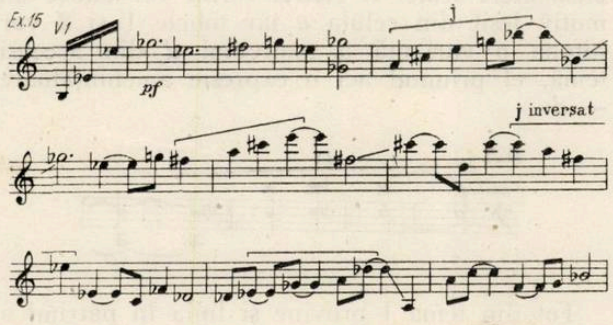
Consecvenţa tripartită semnalată în construcţia primei faze a temei a doua, este proprie şi fazei următoare, unde deslușim un şir de mutaţii ale ideii de bază, aceasta apărînd la un interval de trei măsuri în trei tonalităţi diferite : re bemol major — re major — sol major, încheind pe mi bemol.

Urmează o a treia fază cu rol concluziv, — tripartitul extinzîndu-se deci şi pe planul împărţirii în perioade mari a temei — care are acelaşi număr de nouă măsuri. Dominată de sunetele lungi ale coardelor, precum şi de intervenţia motivului vîntului, ea face trecerea spre dezvoltare.

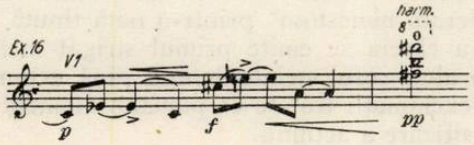
Începutul dezvoltării se face simţit prin intonarea de către trompeta 1 şi flaut, a motivului punţii, sistematic utilizat pe parcursul acestei lucrări în momentele de tranziţie.



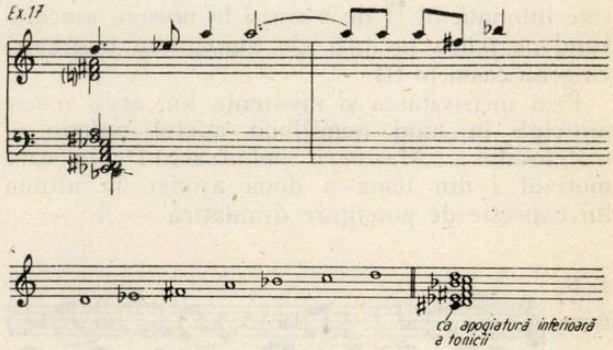
Pe acest motiv şi deci pe materialul temei I, se va baza o primă fază cromatic modulatorie care va aduce însă din nou tema II. Ea apare iarăşi în mi bemol (minor major) de data asta însă la octava superioară şi într-o nuanţă crescută, aici remarcîndu-se accentele celor două tube la unison. Tema a doua este din nou îmbogăţită prin procedeul de intercalare a unor motive anterior apărute dintre care semnalăm motivul *j* cu variantele lui, inversată şi sincopată.



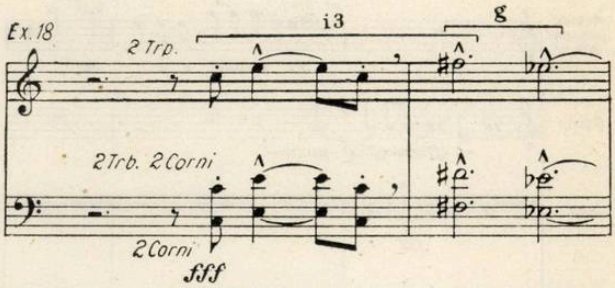
Prima expunere a temei a doua în cadrul dezvoltării, ocupă o suprafaţă foarte întinsă (aproape identică cu aceea a primelor două faze ale ei în expoziţie), faza ei modulatorie caracterizîndu-se printr-o variată prelucrare a intervalului constitutiv de terţă.



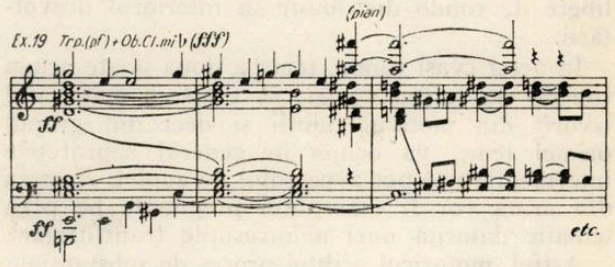
Materialul temei I se aude din nou prin reprezentantul ei principal în cadrul dezvoltării, motivul punţii, ce apare într-o accentuată conjunctură modală de *re* (major minor cu septimă mică şi secundă coborîtă) ce se reflectă atît în melodie cît şi în armonie *).



Caracteristică acestui segment, este erupţia brutală a alămurilor în fff, ce intonează motivul i3 derivat din motivele i1 şi i2 ale temei a doua şi care include însăşi motivul *g* cu care începe această temă.



Astfel, motivul i3 face trecerea spre o altă revenire a temei a doua în cadrul dezvoltării, cu valorile de început diminuate şi sub o formă mai concentrată (pe o suprafaţă de trei ori mai mică decît prima apariţie din dezvoltare) însă cu atît mai puternică (pf la trompetă şi fff la oboi şi clarinet în mi bemol). Ea se situează într-un mi minor major, apărînd ca o mutaţie la secunda superioară faţă de expunerile anterioare în mi bemol.



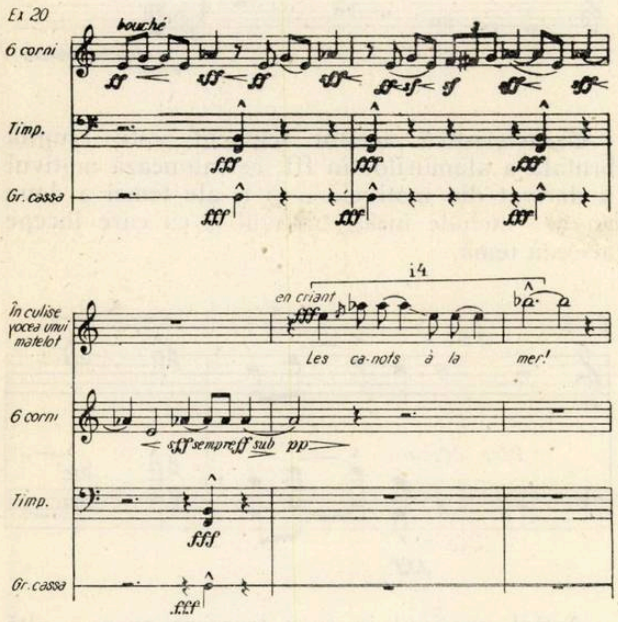
Cadenţînd printr-un sff al întregii orchestre pe sol major, această expunere a temei a doua face loc unei noi creşteri bazate pe elementele temei I. Creşterea ajunge printr-un pasaj cro-

*) Această armonie de *re* are şi caracter de dominantă a lui sol.

matic la o primă culminare, după care se aude interjecția de groază (ah) a corului.

Frămîntarea orchestrală prelungită ajunge însă la o altă culminare, în care tema a doua mult variată, apare într-o formă special de concentrată atît ca întindere cît mai ales prin diminuarea valorilor pînă la optimi în triolete. Ea este intonată în ff de 6 corni la unison, asociată fiind cu patru lovituri ale timpanului împreună cu gran cassa în fff.

Prin incisivitatea și insistența lui, acest motiv anticipă în mod nemijlocit apelul patetic al matelotului: „Marinari, îmbarcarea!", în care motivul *i* din tema a doua ajunge la ultima lui expresie de potențare dramatică — i_4.



Aici se încheie un prim mare ciclu dezvoltător. În interiorul acestui ciclu, tema a doua care apare de trei ori și anume odată în mi bemol și de două ori în mi, capătă o funcție primordială în desfășurarea generală.

Observînd această revenire periodică a temei secunde în profiluri apropiate dar sub o formă tot mai concentrată și învestită cu tensiuni mereu sporite, avem senzația prezenței unei forme libere de rondo distribuite în interiorul dezvoltării.

În acest cvasi rondo, tema a doua poate ocupa funcția de refren variat, în timp ce materialul izvorît din motivul punții și deci din grupul primei teme, va ocupa în general suprafețele intermediare ce pot avea rolul de cuplet. Acestea din urmă vor fi mai puțin pregnante pe plan tematic datorită unei neîntrerupte transformări.

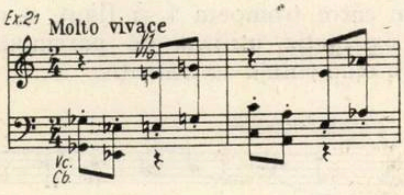
Astfel, motoricul acestui proces de substanțială dezvoltare, constă în expunerea alternativă și continuă a materialului celor două teme de bază.

Totodată, revenirea periodică și în același timp modificată a unui aceluiași material, denotă și prezența principiului variațional, atît de necesar și adecvat unei secțiuni dezvoltătoare.

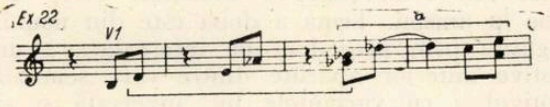
Un torent de fluctuații dinamice extinse pînă la contraste nemijlocite precum și infinit gradate, se asociază acestei continue metamorfoze a substanței sonore, reliefînd-o.

Odată cu încheierea primului ciclu de dezvoltare pe care l-am definit, acțiunea din cadrul programului lucrării a ajuns într-un punct crucial: în urma creșterii necontenite a furtunii și deci și a pericolului de pieire care devine iminent pentru cei din larg, matelotul trece la faptă.

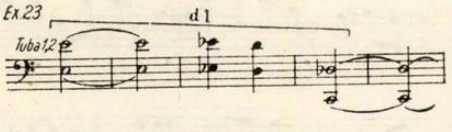
Secțiunea următoare — molto vivace — în care este redată înaintarea eroului în lupta cu valurile, începe printr-o prezentare fragmentat-complementară în cîte două optimi, a începutului temei a doua, intervalul caracteristic de terță minor majoră fiind distribuit la diferite grupuri de coarde.



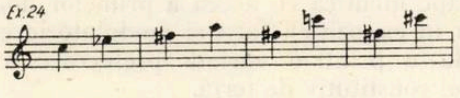
Dacă urmărim mai departe linia unuia din aceste grupuri (vioara I), vom vedea că alăturînd respectivele fragmente de terță, obținem înlănțuiri ale motivului *a* variat din tema I, de unde și o prezentare sintetică a celor două teme.



Predominante vor fi însă în această secțiune, elementele temei I. Astfel cornii vor aduce un motiv ieșit din celula *a* iar tubele 1 și 2 vor intona o variantă a motivului *d* din aceeași temă, el primind aci o expresie amenințătoare — d_1.

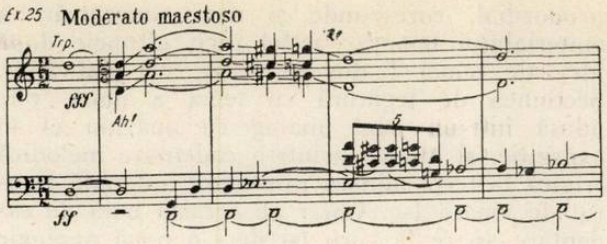


Tot din tema I provine și linia în pătrimi a coardelor în registrul acut, care se asociază alămurilor.



Secțiunea molto vivace culminează într-un „moderato maiestoso" printr-o notă ținută de *re*, asupra căreia se emite primul strigăt melodizat al corului, corul neintervenind pînă acum decît prin exclamații izolate ce punctau momentele de intensificare a acțiunii.

Ex.25 Moderato maestoso

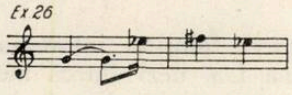


Concomitent, trompeta şi trombonii intonează din nou motivul ameninţător d_1, precumpănitor rămînînd însă în această etapă, linia trombonilor" à 3 " şi tubei care reprezintă o augmentare variată a motivului *a*. Ea parcurge o creştere continuă în care trompetele preiau melodia îmbogăţind-o cu noi motive, în care din ce în ce se face simţită terţa temei a doua.

Aceasta nu întîrzie de altfel să se arate şi anume într-o încleştare maximă precum şi un paroxism fără precedent („furioso" indicat de autor).

Tema a doua apare aci din nou în tonalitatea mi bemol, cu terţa major minoră spaţializată în două registre, apropiindu-se foarte mult prin conturul ei de motivul paricidului din „Oedip".

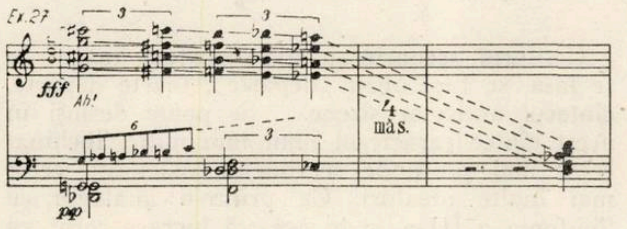
Ex.26



La nivelul formei de rondo liber cu elemente de ciclu variaţional pe care am semnalat-o în cadrul dezvoltării, această nouă revenire a temei a doua, poate fi considerată ca o reapariţie a refrenului în forma lui cea mai ostentativ variată, păstrîndu-şi însă tonalitatea mi bemol. Secţiunea special de contrastantă „molto vivace" care a urmat apelului „Marinari, îmbarcarea !", apare ca un *C* al cvasi rondoului din dezvoltare, iar secţiunea „moderato maiestoso" ca o expunere pe alt plan a elementelor temei I. Ea marchează şi trecerea treptată spre ultima emitere a refrenului (tema a doua) care ne duce direct în punctul culminant al întregii lucrări „a tempo più mosso strepitoso".

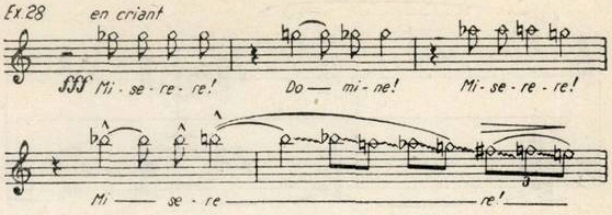
Ne aflăm în momentul scufundării bărcii ; corul plasat în registrul lui supraacut (do diez la soprane şi tenori), emite un strigăt aproape inuman de groază, descriind un glissando coborîtor de cvarte mărite paralele, prelungit pînă în grav.

Ex.27



Îndată se aude strigătul desnădăjduit al mezzosopranei pe cuvintele : „Miserere Domine".

Ex.28 en criant



Strigătul sfîrşeşte printr-un portamento coborîtor analog cu cel executat de cor, fiind continuat într-un fascicol divergent — condus tot în glissando — al întregii orchestre. Aici avem parcă senzaţia unei cortine în spaţiu, ce se lasă la sfîrşitul unui act.

În liniştea ce se aşterne momentan, izbucneşte pe o pedală a coardelor şi cornului (maşina de vînt făcîndu-se şi ea simţită) motivul incisiv al tuturor lemnelor

Ex.29

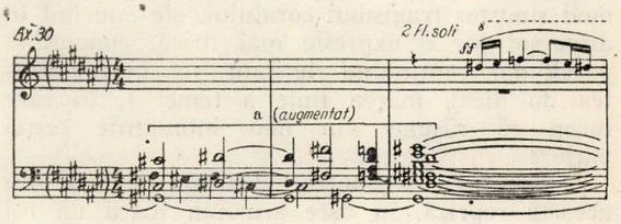
care cu intonaţiile luate din motivul *a* al primei teme ca şi prin armonia disonantă (de secunde şi septime) pe care o poartă, anticipează repriza ce va surveni în curînd.

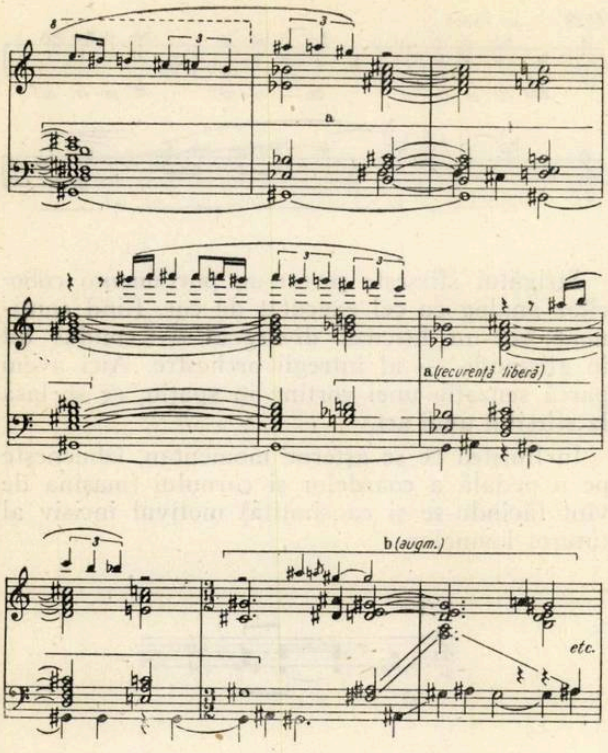
Ea este precedată de un moment impresionant de sinteză în care orchestra este redusă la un profil de ansamblu solistic. Într-o tratare eterofonică, variantele motivului *a* din prima idee inclusiv desenul citat în exemplul 29, se fac auzite în înfăţişări diferite. În cele din urmă, tot mai insistent apare în conturul melodic al trompetei, terţa generatoare a temei secunde iar prin deplina conturare a acestei linii ce se încheagă treptat, se închide şi această fază de sintetizare şi totodată de trecere către o nouă şi importantă etapă.

Repriza care urmează, apare în do diez ! ; ea fiind pregătită şi prin sinteza tonală realizată în glissando-ul corului de pe punctul culminant al lucrării, unde observăm juxtapunerea celor două centre tonale ale expoziţiei primei teme (Sol) şi reprizei ei (Do diez), exprimate în coloana sonoră prin cvarta mărită sol-do diez, precum şi prin oprirea vocilor pe do diez minor, înainte de încheierea glissando-ului.

Repriza — andante moderato — este adusă în această lucrare de grupul alămurilor, la care auzim tema de început într-un caracter solemn, mult îmbogăţită ca arc melodic cît şi în special ca armonie.

Ex.30

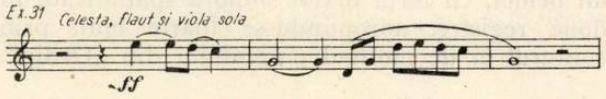




Caracterul său solemn este în bună parte determinat de măsura lentă de patru timpi (la început era în 3/4) cît și prin armonia placată care prin intervalele constitutive intens disonante, de secunde și septime mari, accentuează și tragicul acestei muzici. Melodic, ideea de bază a temei I este îmbogățită prin intercalarea unui nou segment între motivele *a* și *b*, ale ideii. Segmentul introdus își ia însă materialul tot din motivul *a*, încărcat fiind cu acea armonie crispată (de secunde și septime) pe care o recunoaștem și în motivul de anticipare a reprizei (ex. 29). Tragicul este accentuat și prin începutul mai întîi major al motivului inițial, care odată ajuns la cvintă, stabilește armonia intens minoră a omonimei (cu secunda coborîtă) ce se menține de-a lungul întregului coral al alămurilor, acestea primind aici rezonanțe de recviem. Pe primele note lungi ale melodiei coralului, ca ecouri ale țipătului sfîșietor al sopranei, intervine la flauți motivul fragmentat, parcă dialogînd, al vîntului.

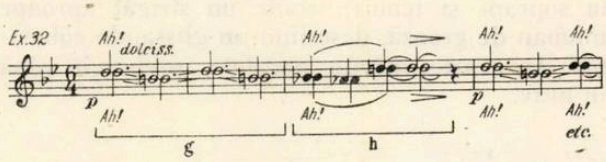
Nu întîmplător, repriza apare la antipodul tonal al expunerii inițiale (relație de 6 cvinte : sol-do diez) întrucît transfigurează un același material ce poartă acum întreaga semnificație a dramei desfășurate. Ea survine astfel în urma punctului culminant al întregului poem, acesta situîndu-se după cum am văzut spre sfîrșitul dezvoltării. În continuare, coardele atenuează în mod simțitor tragismul coralului, ele aducînd în discursul lor o expresie mai lirică, comentînd parcă dar continuînd de fapt (tot în tonalitatea do diez), marea linie a temei I, în care încep să răsune din nou intonațiile terței majore.

Densitatea substanței muzicale expuse în această repriză, în care armonia joacă un rol primordial, corespunde și unei concentrări a materialului tematic, astfel încît ultimele două idei ale temei I din expoziție, nu mai apar. Secțiunea de legătură cu tema a doua, este adusă într-un mod analog cu apariția ei în expoziție, și anume printr-o cadențare melodică frigică la terța minoră inferioară, intonată figurat de vioara I-a. Chiar pe această notă de cadențare apare la corn (și deci o nouă analogie cu puntea expoziției), acel motiv derivat din celula *a* a temei I și pe care l-am mai semnalat ca marcînd începutul secțiunilor de tranziție în cadrul acestei lucrări. De astă dată, profilul lui este identic cu cel avut la începutul dezvoltării. În cazul de față însă avem de a face cu o punte cu totul diferită. Motivul care i-a marcat începutul, îmbogățit cu o melismă pe cvintă ce-i atenuiază tensiunea caracteristică, este părăsit după a doua sa enunțare, ducîndu-ne parcă într-o oază de lumină (do major) în care răsună la celestă, flaut și viola solo, motivul *e* din recitativul matelotului, transfigurat, ca un omagiu adus acestui personagiu simbolic.



În continuare, folosind intonația celor două terțe din tema I-a, dezvoltarea melodică le va accentua pînă la individualizarea lor ca element constitutiv al temei a doua, tema fiind adusă în tonul de bază al întregii lucrări (sol) printr-o cadență modală de subton prezentă în linia flautului. Forma de apogiatură pe timp tare sub care se prezintă această cadență, o apropie și mai mult de structura modală proprie melosului popular.

Tema a doua, redusă la esența ei lirică, este expusă de astădată de corul de femei la unison, eliberată fiind de complexul liniilor cromatice care o însoțeau în expoziție. Acompaniamentul se rezumă acum la o pînză subțire din flageolete în acut ale coardelor, în timp ce pianul, celesta și alte instrumente soliste o însoțesc cu elemente improvizatorice. Expusă în sol major *), tema a 2-a își păstrează totuși profilul inițial de balans al terțelor minore (în glissando), lucru ce a fost posibil prin situarea ei la cvintă.



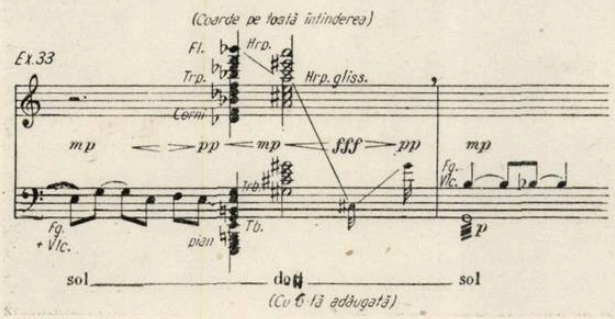
Conform scenariului, în atmosfera nopții ce se lasă, se face auzit „departe", foarte departe, cîntecul anticelor sirene..." Se poate desluși în acest cîntec caracterul unui imn mitic, închinat celor mai profunde sentimente omenești, celor mai înalte idealuri. Ca printr-o analogie cu Simfonia a III-a, și în această lucrare corul va

*) În partitură apar 2 bemoli la cheie, tema corului intonînd însă re-si becar.

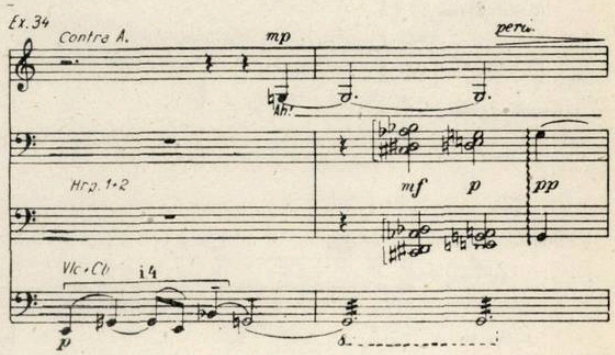
aduce rezolvarea finală a tuturor conflictelor anterioare. Analogia se vădeşte şi pe plan intonaţional, motivul de terţă minoră (în care se face simţită şi oscilaţia major-minoră) rămînînd predominant şi în ultimele sunete ale corului din simfonie. Consecvenţa tripartită în construcţia temei a II-a este păstrată în repriză doar în cadrul primei faze a temei (3 motive de 3 măsuri), ei urmîndu-i o fază nouă modulatorie, ce poate juca şi rolul de secţiune concluzivă. Această nouă fază începe cu motivul derivat din I_1 şi culminează cu nota sol din acut a sopranelor, unde se face simţit începutul codei.

Senzaţia de codă este cu atît mai puternică. cu cît în registrul grav al coardelor, intervine tot în sol (major) motivul *a* al temei I, ce răsună ca un ecou în adînc al celulei iniţiale. Întreaga suprafaţă următoare se caracterizează printr-o insistenţă mereu reluată a corului, pe sunetul sol adus în registre diferite. Vocile îşi încheie linia melodică continuă, inaugurată cu tema secundă, prin aceeaşi cadenţare apogiată de subton prin care a început această linie.

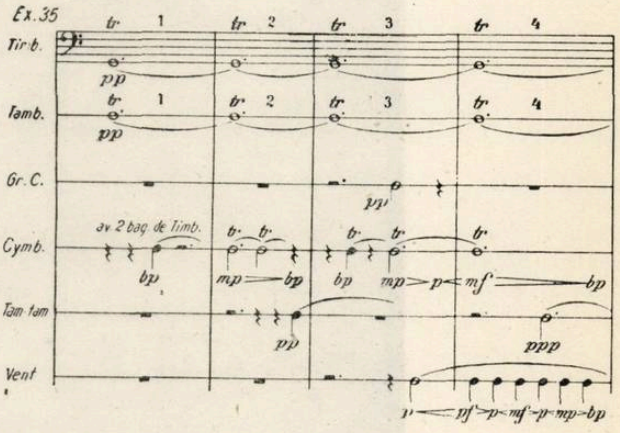
Concomitent cu aşezarea tonal-concluzivă, comentariul general nu încetează, întrucît asistăm la o proiectare parcă în amintire a luptei încleştate şi disperate din momentul premergător scufundării bărcii, de unde se pot recunoaşte de altfel elemente preluate. În urma motivului descendent al vîntului, se face remarcată mai departe o expansiune a coardelor în tremolando în care distingem motivul în terţe succesive *j*, peste care se suprapun ultimele interjecţii (ah) ale corului. Îndată se aude în acut un ţipăt al flautului (ff nostalgico), ca un ecou al intervenţiei sopranei solo în urma scufundării bărcii. O vioară solo preia această idee, aducîndu-i un plus de durere (lamentoso), în timp ce flautul care o dublează fragmentează conturul melodic. Un ultim val al întregii orchestre în care se aude şi glissando-ul harpei, pare să încheie totul. Acest moment este de o mare importanţă, deoarece rezumă într-o clipă, întreaga chintesenţă a desfăşurării muzical-dramaturgice. Pe plan tonal, acest lucru se reflectă în parcurgerea figurată, prin acordul bitonal mi-minor si bemol-major, a distanţei similare de şase cvinte *sol major*- do *diez minor* (cu sextă adăugată) — *sol major* ce desparte tonalitatea de început a lucrării, (sol) de aceea a reluării temei în repriză (do diez) precum şi revenirea la tonalitatea de bază în final.



Asistăm în ultimele măsuri ale codei, la un proces de eliminare treptată a substanţei muzicale, aceasta rezumîndu-se în cele din urmă la două motive, devenite extrem de pregnante din această cauză. Este vorba de motivul descendent al vîntului, din care pare să nu mai fi rămas decît durerea acumulată, şi în acelaşi registru grav cadenţînd pe sol, motivul patetic — i_4 — (atît de prezent şi în opera Oedip), prin care matelotul îşi afirmase hotărîrea.



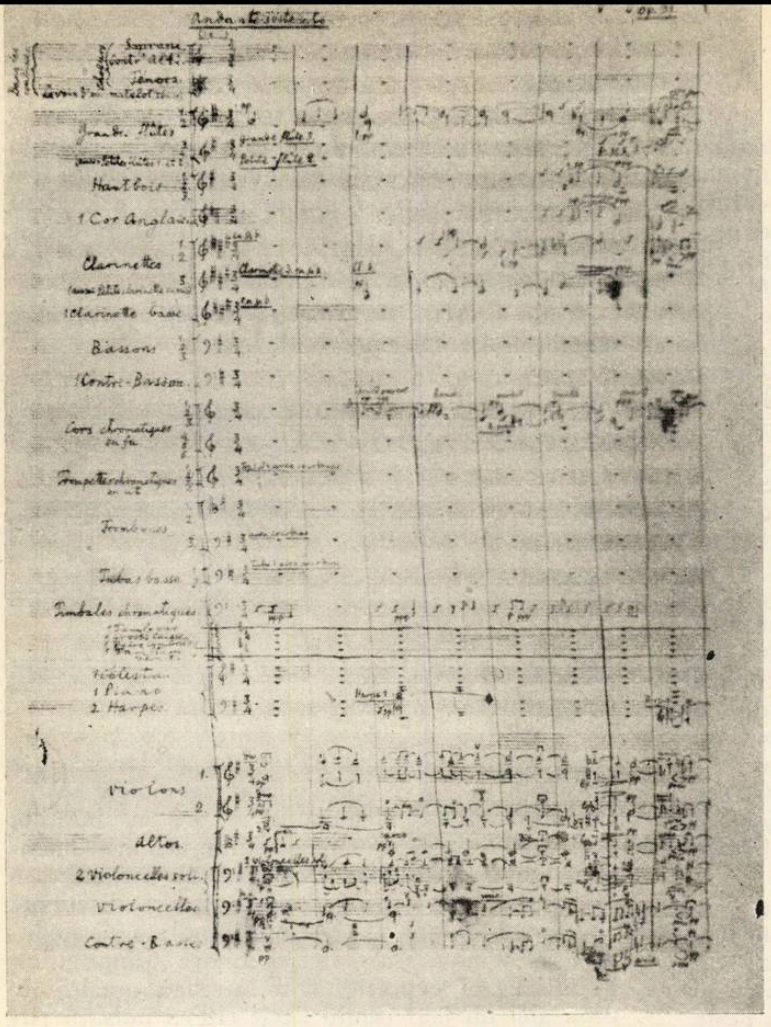
Cu aceasta, materialul tematic al lucrării s-a consumat. Ceea ce stăruie, sînt zgomotele surde. Legătura dintre elementele sonore cu înălţimi determinate şi cele nedeterminate ale instrumentelor de percuţie din secţiunea de încheiere, o realizează harpa prin două acorduri disonante aproape nedistincte. Continua tendinţă de reducere şi estompare a materiei sonore ajunge acum la ultima ei expresie. Din întreaga muzică de pînă aici nu mai rămîn decît cîteva pulsaţii ritmice (piatti, tam-tam şi timpani), şuieratul stingher al vîntului (maşina de vînt) purtînd în el ultimele urme de melodie.



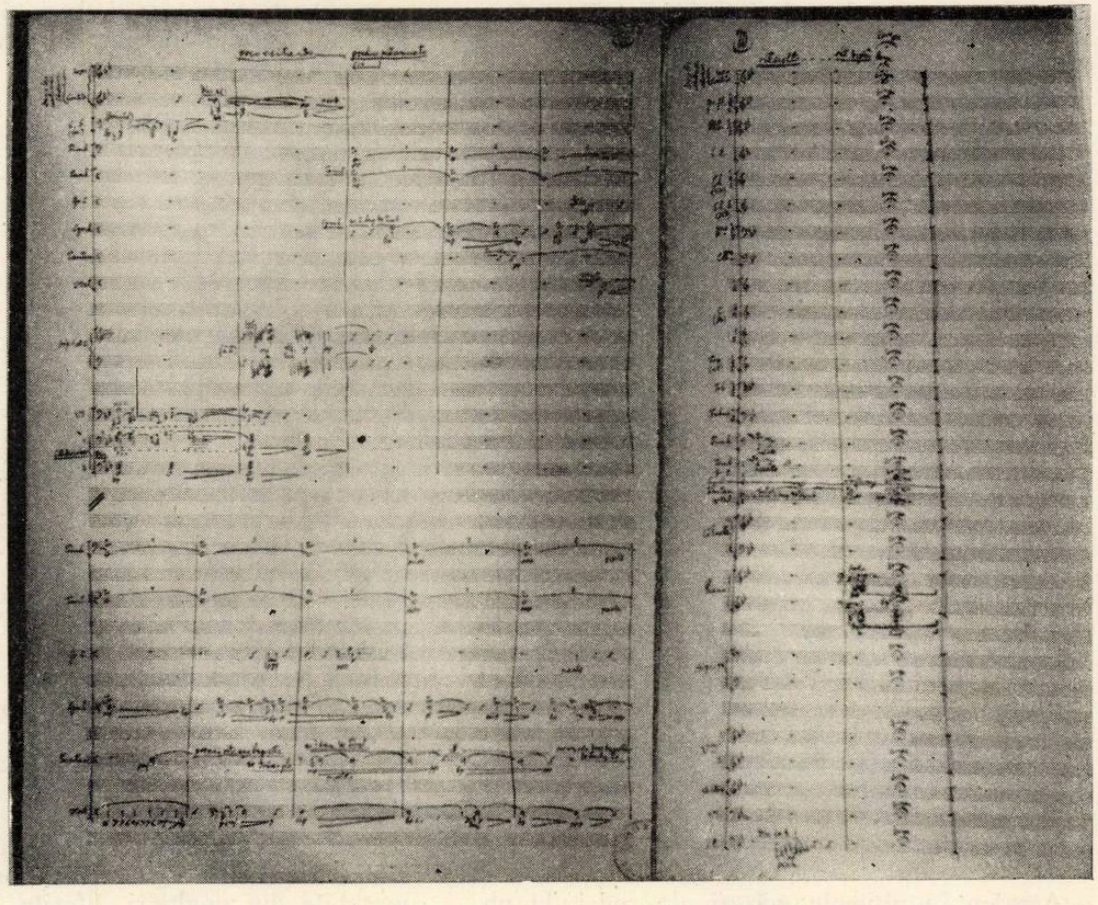
Din punct de vedere ritmic, percuţia marchează aci o uşoară creştere a densităţii, căreia îi urmează o totală rarefiere. Principiile eterofoniei se fac şi aici simţite.

Încă un pizzicato în secunde al contrabaşilor urmat de un acord nedefinit (tot în secunde) al pianului, şi o ultimă contopire a lui cu percuţia, (tam-tam) încheie această zguduitoare dramă simfonică.

Prin structura muzicii, poemul „Vox Maris" ridică o seamă de probleme, complexe şi interpretabile din unghiuri diferite. În primul rînd, poemul simfonic vocal (datele partiturii ne dau



PRIMA ŞI ULTIMELE PAGINI ALE POEMULUI SIMFONIC „VOX MARIS“ DE GEORGE ENESCU



dreptul la această inversare) este o apariție unică în ampla listă a creațiilor enesciene, preocupîndu-l pe autor ani de-a rîndul. Pentru ultima oară, Enescu realizează această simbioză între exprimări instrumentale și vocale, într-o formă simfonică destinată sălii de concert (prima fiind simfonia III-a).

De la bun început ni se impune poziția inovatoare adoptată de compozitor. Mai mult, credem că astăzi se poate vorbi de un concept particular enescian cu privire la profilul poemului simfonic.

Abordînd poemul simfonic, cunoscînd în detaliu tradiția genului cît și concepțiile contemporanilor săi, Enescu adoptă un punct nou de vedere care îi va cere și soluții întrutotul noi de dramaturgie. „Vox Maris" este o sinteză pe cît de profundă pe atît de organică. În această lucrare se întrepătrund trei genuri muzicale: poemul simfonic propriu-zis, peste care se grefează în expoziția formei de sonată elemente de cantată lirică (recitativul tenorului solo) iar în apogeul formei de sonată (ultima parte a dezvoltării și repriza) elemente de oratoriu patetic.

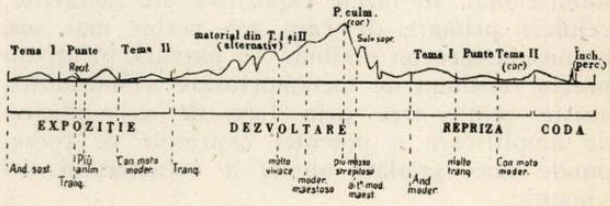
Într-o vreme cînd marii compozitori contemporani abandonaseră în general genul poemului simfonic, Enescu îi găsește valențe noi.

Prin forța lucrului, simfonia a III-a, opera „Oedip" și poemul „Vox Maris" formează o entitate inseparabilă, similară unei trilogii. Adîncul umanism enescian se exprimă prin ele în forme concrete, vibrante, problemele de etică umană ridicîndu-se la nivelul unor generalizări emoționante. În toate cele trei lucrări, deasupra discursului orchestral și solistic se ridică corul, comentatorul întîmplărilor, ce poartă parcă întregul ethos, al dramei antice. El se transformă în reprezentantul nemijlocit al conștiinței umane. Corului mut din Simfonia a III-a îi corespunde în „Vox Maris" corul activ, la început, prezent în vîltoarea dramei și impresionant prin puterea de penetrație a intonațiilor sale, el căpătînd însă spre sfîrșit acel caracter imnic-meditativ pe care îl găsim și în finalul simfoniei. Fiind de o substanță muzicală evident înrudită, Oedip se încadrează ca dramă propriu-zisă, între cele două lucrări simfonice ce par a constitui „prologul" (simfonia) și epilogul „Vox Maris" unei vaste creații dramaturgice în trei ipostaze.

Tendințele de îmbogățire a tipului de poem simfonic se manifestă însă și pe planul formei propriu-zise. Depășind structurile tradiționale de rondo, rondo-sonată sau sonată, Enescu realizează și aici o sinteză. Acceptînd pe planul marii forme principiul sonatei, compozitorul introduce, în miezul lucrării (dezvoltarea) elemente de rondo variat peste care se grefează principiul variațional, avînd o funcție de continuă amplificare a discursului, regenerînd substanța. Din împletirea acestor principii de formă izvorăște o arhitectonică complexă și unitară, articulată în cele mai mici detalii ale întregului.

Pe de altă parte, pe planul expresiei, există o linie neîntreruptă, mereu ascendentă, ce pleacă dintr-un lirism contemplativ pentru a atinge tragicul. Acesta nu rămîne însă o expresie dominantă, finală, ci peste acest fond reapare liricul, înobilînd refluxul treptat al acțiunii. Pe planul mijloacelor, acestor prefaceri le corespunde în mare, o arcadă imensă, care pleacă din diatonie, pentru a reveni după intense stări cromatice, din nou la diatonie.

Pentru a sugera grafic imaginea de arc a fluctuațiilor de creștere și descreștere ce se petrec în cadrul discursului muzical, dăm mai jos această schemă *).



Deosebit de importantă ni se pare relația dintre general și particular cu privire la fondul intonațional folosit de George Enescu. Astăzi, cu cît cunoaștem mai adînc creația compozitorului, cu cît intrăm mai mult în detaliile partiturilor, vedem existența unui fond de intonații, cu multiple analogii în lucrări din cele mai diferite perioade ale vieții compozitorului. Acest fapt intrigă, impune interpretări ale fenomenului. Cu atît mai mult cu cît o sumă de motive apar în forme identice, citate parcă. Pot fi ele interpretate oare drept „Leitmotive", purtînd un sens simbolic dealungul unui ciclu de lucrări? O astfel de ipoteză ar ținti dincolo de adevăr, rămînînd în ultima instanță nedemonstrabilă sub aspectul unei consecvențe absolute. Aici se întîmplă altceva. Comparînd motivica unor lucrări situate între Octetul pentru coarde și Simfonia de cameră, ni se impune prezența unor celule primare, mult înrudite între ele pînă la identificarea lor, întrucîtva general prezente în aria acestei opere. Ele reprezintă rudimente intonaționale, elemente (în sensul propriu al cuvîntului) din care ia ființă substanța melodică. Acest lucru este cu atît mai important cu cît la Enescu substanța melodică, învestită în toate atributele cantabilității, ocupă funcția determinantă în complexul mijloacelor de exprimare muzicală. Aceste embrioane intonaționale primesc însă un aspect particular prin modul în care sînt integrate în arcul frazei melodice, prin funcția pe care o ocupă și nu mai puțin prin expresia pe care o instituie într-un moment dat al acțiunii muzicale. Generalul de ordin intonațional devine întru totul

*) Linia dreaptă orizontală reprezintă raportul dintre secțiunile mari ale formei, obținut grafic prin reducerea diferitelor măsuri ale lucrării la unitatea de pătrime și aplicînd proporțiile la scara milimetrică: 50 pătrimi = 1 mm.

Linia sinusoidală schițează profilul general al desfășurării muzicale, ținînd seama de fluxul melodic, dozarea intensităților și implicit de tensiunea dramatică.

particular prin locul și semnificația pe care o ocupă într-un context dat. De aici izvorăște organicitatea elementelor de limbaj cît și diversitatea potențelor expresive, infinita varietate a paletei folosite de compozitor. Toate acestea sînt puse în slujba unui bogat conținut de idei, mereu înoit, de la lucrare la lucrare.

Într-o creație vastă, cuprinsă în genuri atît de diferite, desprinderea principiilor călăuzitoare este anevoioasă, cunoaște limite. Totuși, în cadrul acestui atît de multilateral proces de devenire și conturare a substanței muzicale, deslușim o linie dominantă. Ea se exprimă, la nivelul multor creații enesciene, prin relația dintre diatonismul și cromatismul elementelor de ordin intonațional. În fazele expozitive ale lucrărilor, celulele primare de care am vorbit mai sus, au un net caracter diatonic. Pe parcurs, printr-un proces continuu de metamorfozare a substanței, aceste celule trec prin faze de cromatizare, de amplificare a potenței expresive ce corespunde unei gradări atente a caracterului disonantic.

Disonanța este deci o rezultantă cerută de acțiune, de sensul exprimării.

Întrutotul remarcabil ni se pare însă limbajul armonic, propriu poemului „Vox Maris".

Aici, poate mai mult decît în alte lucrări, întreaga bogăție armonică pe care o vedem, izvorăște de fapt din structura melodică ce rămîne element hotărîtor. Astfel în majoritatea cazurilor de prezență armonică, observăm aproape aceleași sunete pe verticala acordurilor ca și în desfășurarea orizontală a melodiei. Acest lucru ne-a făcut să afirmăm mai înainte că principiul ciclic bazat pe un material generator, se extinde în această lucrare dincolo de folosirea lui doar în cadrul melodiei.

Totodată, caracteristice sînt aici structurile tonale cu inflexiuni modale, reprezentînd o netă sporire a mijloacelor armonice. În plus, se cer reliefate procedeele tipice de cadențare modală, fapt ce denotă o necontenită tendință a compozitorului spre extinderea și îmbogățirea conceptului funcțional.

Drept o altă particularitate a poemului „Vox Maris" — semnalăm prezența unei axe tonale net conturate, obținută prin împărțirea în două a circuitului de douăsprezece cvinte. De aici rezultă dubla polaritate tonală a poemului, reprezentată prin acceptarea celor două puncte de referință tonală Sol și do diez. Toate fazele modulatorii ale lucrării se bazează pe această dublă centrare, insinuată încă în cadrul expoziției, accentuată în dezvoltare (strigătul corului) și net conturată în momentul reprizei. Așadar, pe toate coordonatele gîndirii muzicale, recunoaștem o logică severă, o organizare minuțioasă a celor mai mici detalii.

La această caracteristică a poemului „Vox Maris" se asociază o tratare eterofonică, generalizată la nivelul întregii orchestre simfonice, mult sporită încă în comparație față de prezența acestui principiu în simfoniile compozitorului. Eterofonia aceasta, întrutotul particulară lui George Enescu și devenită componentă de stil, asigură liniilor melodice culori în plus și chiar spațialitate. De aici izvorăște și o anumită senzație de stereofonie pe care o simțim în audierea muzicii. Subliniem acea fluență remarcabilă a discursului, izvorîtă din păienjenișul liniilor complementare, din acel polimelodism specific care ne întîmpină în toate paginile partiturii.

Încă un cuvînt despre agogica și dinamica partiturii. Aici orice urme de staticitate sînt eliminate. Pretutindeni există o libertate a frazei, o accentuată naturalețe în cursivitatea torentului de sunete și imagini, realizată printr-o necontenită variere a tempoului, prin rallentări concluzive, respirații ce separă momentele acțiunii. Dinamica este deadreptul luxuriantă. Grija cu care Enescu colorează dinamica partiturii, cu care dozează amănuntul în parte indicînd fiecărui element gradul de prezență în interiorul coloanei sonore, a ajuns proverbială. Din această atitudine rezultă însăși eficiența țesăturii orchestrale, claritatea ei în ciuda conglomeratelor de linii melodice și agregate acordice.

Măreția acestei muzici atît de bogată în semnificații este impresionantă. „Vox Maris", prin bogăția ideilor și sentimentelor exprimate, prin măiestria înaltă a elaborării, se impune în rîndul celor mai mari lucrări realizate de George Enescu. Văzînd această partitură avem mereu imaginea stăruitoare a compozitorului aplecat cu dragoste și deplină știință asupra filelor și portativelor, dăltuind cu o neobosită forță, împlinind și înlănțuind particolele unui univers sonor. Din cele aproape două decenii de muncă, la care se adaugă experiența unei vieți de creație, s-a născut o capodoperă, limpede și atît de firească în ciuda complexității ei structurale. Această muzică își atinge pe deplin scopul, trezește nemijlocit rezonanțe puternice în inimile ascultătorilor, copleșește, se face înțeleasă. Acesta este atributul propriu marei opere de artă, asigurîndu-i un loc pe firmamentul cuceririlor realizate de mintea și inima omului.

DUMITRU BUGHICI

Sonata a 2-a pentru violoncel și pian de George Enescu

George Enescu a compus două sonate pentru violoncel și pian la o apreciabilă distanță de timp una de alta. Cea dintîi a fost scrisă în 1898 [1], la un an după prima *Sonată pentru pian și vioară*, iar a doua în 1935, fiind ultima sa lucrare în acest gen.

Deși prima sonată pentru violoncel și pian are calități și marchează un moment însemnat în dezvoltarea sa componistică, considerăm că ea nu aduce elemente esențiale noi. De aceea analiza celei de a doua *Sonate pentru violoncel și pian* îndreptățește mai mult atenția cercetătorului. Nu este lipsit de interes faptul că Enescu a dat un singur număr de opus — 26, ambelor lucrări, deși între ele au trecut nu mai puțin de 37 de ani. Este o curiozitate a maestrului, observată și în Sonatele pentru pian, care poartă de asemenea toate trei un singur număr de opus — 24 — deși există și în acest caz o diferență de peste zece ani, între compunerea primei *Sonate în fa diez minor* și celei de a treia în *re major*, ne mai vorbind de faptul că a doua sonată începuse s-o aștearnă pe hîrtie abia în 1937, fără a o continua.

Sonata a II-a pentru violoncel și pian, op. 26, prezintă un deosebit interes pentru cel ce cercetează opera lui Enescu, deoarece în ea găsim întruchipate principiile componistice ale perioadei de maturitate artistică. Dacă am lua în considerație doar un singur aspect, și anume acel al folosirii elementelor folclorice, vedem că Enescu face o diferență între folosirea transfigurată a acestora în primele trei mișcări și cea aproape de citat în ultima parte. Deosebirea îl determină să intituleze ultima parte „Final à la Roumanie", amintindu-ne prin această subliniere de *Sonata a treia pentru pian și vioară*.

Ciclul de sonată este alcătuit din patru mișcări. Pentru realizarea unui mai bun echilibru al lucrării, prima parte are un caracter predominant liric, cea de a doua, prin contrast, este prin excelență agitată, plină de tumult. În vederea trecerii organice spre ultima parte, cu un pronunțat caracter popular, Enescu folosește în partea a treia o tematică menită prin caracterul și funcția ei în cadrul ciclului, să pregătească cît mai adecvat apariția finalului.

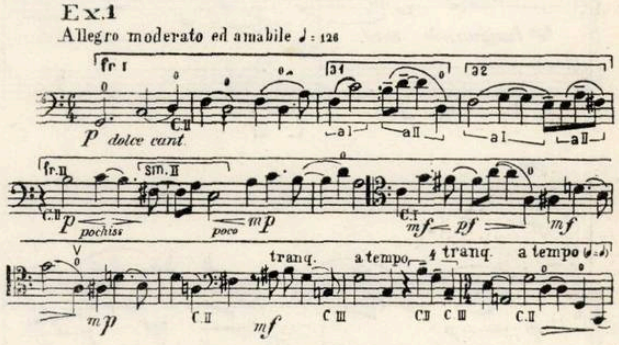
Partea I — *Allegro moderato ed amabile*, în do major, măsura de $\frac{6}{4}$ — începe, la fel ca majoritatea sonatelor sale, direct cu tema principală, fără nici o introducere. Caracterul ei liric, cantabil se impune chiar de la prima măsură, creînd o atmosferă tipic enesciană, de visare cu ochii întredeschiși, în care desfășurarea ideilor muzicale captivează auditorul de la început, dezvăluindu-i o bogată gamă de sentimente. Inițial, cu un aspect oarecum de evocare, prima idee muzicală se amplifică, se învolburează, devine tot mai neliniștită, ca pînă la urmă să se retragă și să facă loc temei secundare de un lirism mai accentuat, mai interiorizat.

În ceea ce privește structura muzicală, expunerea temei se face în cadrul formei tripartite. Prima idee muzicală — A cuprinde 12 măsuri ; ea este urmată de amplificarea ideii — A1 (următoarele 15 măsuri de la cifra de reper *1*[1] pînă la o măsură înainte de *4*), cu un conținut pregnant melancolic, deși dinamica formei este mai accentuată, după care revine ideea inițială — A[2]). Revenirea primei idei are două funcții : realizarea formei tripartite și pregătirea, puntea, spre tema secundară.

Revenirea ideii din A este mult schimbată față de prima expunere, incluzînd și unele elemente tematice din amplificare (A1) mai mult decît atît, anticipează tematic ideea secundară. (Două măsuri înainte de *5*).

Merită atenție prima ideie muzicală — A deoarece conține formule melodico-ritmice ce vor avea un rol deosebit în desfășurarea sonatei.

Ex.1



De reținut în mod deosebit motivul a1 cu cele două submotive a_I și a_{II}. Submotivul a_{II} are o mare pondere în structură după cum ne-o arată chiar fraza a doua, pe baza acestui submotiv desfășurîndu-se însăși ideea principală. Un alt motiv a2 este format tot din două submotive. Înrudirea celor două motive (a1 și a2) este rezultatul unei derivări tematice : primul submotiv din a2 este o variantă a lui a_I iar al doilea

[1] Trebuie relevat faptul că prima *sonată pentru violoncel și pian* constituie un pas înainte în drumul artistic al lui George Enescu. El compune deci *Sonata a II-a pentru pian și vioară* după experiența obținută nu numai cu prima *Sonată pentru pian și vioară* ci și cu prima *Sonată pentru violoncel și pian*.

[1] Utilizăm pentru orientare cifrele de reper de pe partitura tipărită.

[2] Dacă tema principală ar fi fost o formă de sine stătătoare, am fi notat-o A B A.

submotiv — o variantă a lui a_{II}. Îl scoatem în evidență pe acesta din urmă pentru rolul pe care-l are în dezvoltare.

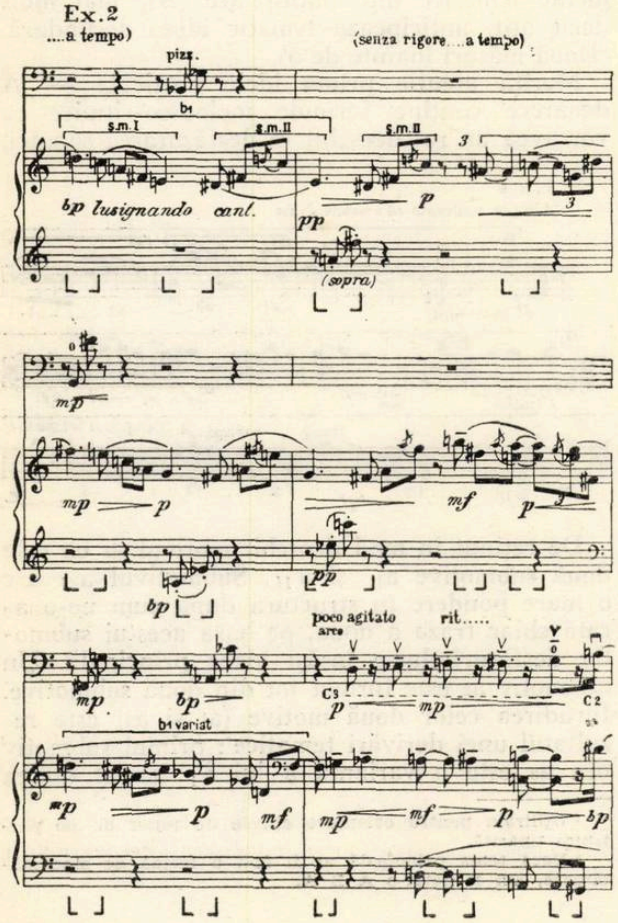
Un al treilea motiv a_3 — a treia măsură după 3, creiază un impuls dinamic ori de cîte ori apare. Variante ale acestui motiv melodic le găsim în tema secundară și în dezvoltare.

Un farmec deosebit izvorăște din elementele armonice (de ex : mersul ascendent al liniei melodice din prima frază, cu o evidentă mișcare în jurul a trei cvinte perfecte — *sol-re, re-la, fa-do ;* la fel, în bas se reliefează cvinta *do-sol,* în prima frază și o pedală pe nota *mi* în fraza a doua ; prezintă interes și conturul melodic ascendent ce se formează în măsurile 2 și 3 pe o septimă pe treapta a II-a în do major, care între altele va influența profilul melodic al temei secundare).

Deși planul tonal are o centrare precisă pe *do* major, el se îmbogățește mult pe parcurs datorită mai ales vocilor ce însoțesc polifonic, aproape permanent, linia melodică, fie prin imitații — variante ale temei —, fie prin contururi melodice proprii.

O punte de sine stătătoare nu există, funcția ei o îndeplinește revenirea ideii din A. În ceea ce privește tema secundară, aceasta are o nuanță lirică mult mai gingașă, este străbătută și de un fior romantic de nesiguranță, de frămîntări interioare redate cu maximum de expresivitate. Prima frază este formată din șase măsuri și expusă de pian cu mici punctări ale violoncelului în *pizz.*

Ex.2



Motivul b_1 este repetat de trei ori, de fiecare dată cu unele modificări ce-i imprimă o nuanță diferită — una din variante este apropiată de intonația populară.

Fraza a doua, identică cu prima, expune tema la violoncel cu un bogat suport armonic (deși tema apare la dominantă, planul tonal este mult amplificat, dovedind un remarcabil rafinament și fantezie).

Tema secundară va fi urmată de o mică lărgire, de un impuls melodic-ritmic, de tema concluziei (de la *7* la *8)* bazată pe elemente din tema principală. De altfel, acest principiu este aplicat de Enescu și în alte Sonate în vederea creării unității expoziției. Concluzia menține un timp dinamizarea ce ia naștere prin lărgirea temei secundare, dar duce la sfîrșit spre o liniștire a atmosferei. O pedală pe sunetul *mi* alcătuiește fundalul pe care va începe dezvoltarea.

Credem că există o legătură evidentă între tema principală și cea secundară, prin următoarele două aspecte : submotivul b_I este o inversare liberă a elementului ascendent din tema principală, iar submotivul b_{II} este o variantă a submotivului a_{II}; motivul b_1 al temei secundare derivînd astfel din tema principală.

Dezvoltarea îndeplinește, în această parte, două funcții : prima — de a readuce și amplifica elementele tematice din grupul principal, îmbinîndu-le cu cele din tema secundară (de aceea, prima fază a dezvoltării ne amintește întrucîtva de A_1 cu o dinamică accentuată) ; a doua funcție, de a pregăti culminația întregii părți pentru ca în acel moment să înceapă repriza. În faza a doua a dezvoltării (începînd de la *10)* vom găsi, în partea pianului, prelucrarea motivelor a_1 și a_2 peste care violoncelul cîntă fie tema principală (trei măsuri de la cifra 10), fie tema secundară (a patra măsură de la *10),* fie motivul a_3 în următoarele măsuri pînă la repriză.

Ca și în alte sonate, Enescu îmbogățește repriza, o dinamizează. În afară de prima frază, ce apare în punctul culminant, și fraza a doua este îmbogățită ca expunere atît prin imitațiile între pian și violoncel, cît și prin amplificarea scriiturii pianistice. Tema principală nu mai are formă tripartită ca în expoziție, ci monopartită pentru că se expune numai ideea A fără amplificare și revenire (deci un element de concentrare). În schimb se profilează o punte (trei măsuri înainte de *13*) care pregătește aducerea temei secundare în tonalitatea de bază.

Și tema secundară este îmbogățită pe întreg parcursul, atît în prima frază cît și în fraza a doua. Dacă în cadrul expoziției, după o mică lărgire a temei secundare, urma concluzia bazată pe tema principală, în repriză apare o lărgire bazată pe elementele din A_1, iar în locul concluziei începe coda [1]. (o măsură înainte de *16*).

Această schimbare de funcții este întrutotul justificată deoarece evită monotonia tematică

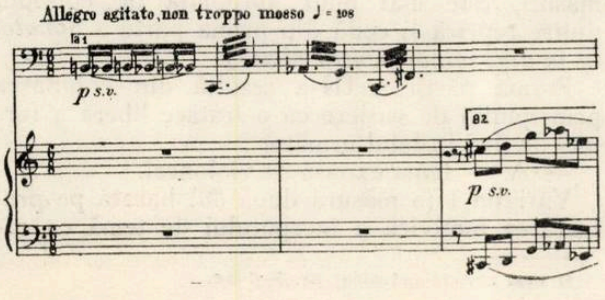
[1] Foarte interesantă ne apare această transfigurare (o măsură înainte de *15* cum de altfel există și mai înainte), melodica apropiată de caracterul popular.

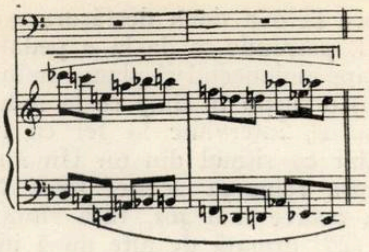
ce s-ar fi putut crea dacă şi concluzia şi coda ar fi folosit aceeaşi temă. După sublinierea mai amplă a începutului de temă, ca o anacruză spre coda, observăm că reluarea acestei idei muzicale mai concentrată la pian se îmbină cu aducerea unui motiv din tema secundară. Pianul are rolul de a comenta şi rezuma fragmentele tematice importante din prima parte. Violoncelul, în schimb, parcă epuizat de tensiunea interioară de pînă acum, se mărgineşte la punctarea, la susţinerea prin pedale (puncte de orgă armonice) încheierea prelungită pe tonalitatea iniţială. Ascultătorul percepe această Codă, ca o acumulare de forţă pentru o nouă desfăşurare.

Partea a II-a — Allegro agitato, non troppo mosso, în *fa major* — este vizibil contrastantă faţă de prima parte, printr-o desfăşurare de idei şi sentimente cu totul opuse celor anterioare, printr-o atmosferă oarecum voalată, ce nu poate fi uşor sesizată şi explicată. Cea mai mare parte a acţiunii muzicale se desfăşoară în registrul grav al violoncelului şi pianului, în sonorităţi estompate, fără amploare. La aceasta se adaugă bogate elemente de cromatism care au drept rezultantă o permanentă mişcare melodico-armonică, creind cadrul şi imaginea amintită. Fără îndoială că un asemenea conţinut cere o formă adecvată, o structură elastică, capabilă să ajute la reliefarea concepţiei. De aceea, Enescu a folosit scriitura polifonică a fugii cu libertate în ceea ce priveşte intrările vocale îmbinînd-o cu principiile formei de sonată.

Această mişcare începe cu expunerea principalelor elemente tematice pe care le vom întîlni transfigurate pe întreg parcursul. Prima frază conţine, în primele două măsuri, un element (motiv) muzical pregnant, expus de violoncel în piano, cu o evidentă nuanţă misterioasă ce surprinde şi atrage atenţia prin dîrzenia sa, ca un semn de întrebare (a_1). Răspunsul este dat de pian într-o monodie ce se desfăşoară paralel pe trei octave — tot în nuanţa de piano — monodie opusă ca imagine celei anterioare, datorită nehotărîrii şi aspectului diafan, voalat (a_2). La sfîrşitul frazei a_2 apare o formulă ritmică x ce va fi folosită mult ca element de contrast puternic faţă de ritmica uniformă din a_2. Măsura 5-a din ex. 3 timpii 4, 5, 6.

Ex.3

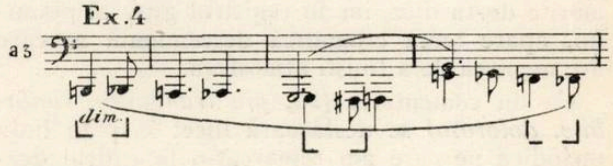




Fraza a doua readuce elementul a_1, expus de data aceasta de violoncel şi îmbogăţit la pian, iar a_2 apare fragmentar la pian cu o cvintă micşorată mai sus, realizîndu-se o lărgire ce se va opri la pian pe sunetul *mi*. Violoncelul suprapune o variantă liberă a lui a_1, încadrîndu-se spre sfîrşit în linia melodică fragmentară a pianului. Punctînd sunetul *mi* el încheie această expunere tematică.

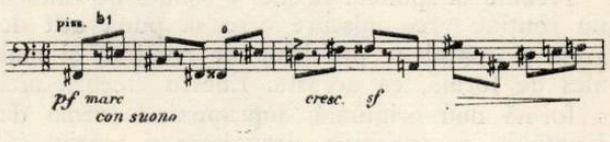
Continuarea este o desfăşurare polifonică de o excepţională valoare (începînd cu a doua măsură după *18*). Pianul face prima expunere tematică — subiectul bazat pe elementul a_2, în timp ce violoncelul realizează un contrasubiect derivat din a_1. A doua intrare tematică este încredinţată tot pianului, cu un ton mai sus, avînd ca bază elementul a_2, iar violoncelul expune acelaşi contrasubiect. După o lărgire, în care elementul ritmic x şi a_1 sînt pe primul plan, apare la mîna stîngă a pianului în registrul grav o linie melodică descendentă cromatică, pe care o vom mai întîlni pe parcurs şi care rezultă din cele două elemente tematice amintite. (a_3).

Ex.4



Urmează un interludiu bazat pe elementele din a_2 şi amplificarea inversată a celor din a_3. Începînd cu măsura *5* de la *20* (cu anacruză) observăm două intrări de voci : una mai concentrată (a_2), expusă de violoncel şi a doua, mai amplă, expusă de pian, sfîrşitul acestora marcînd un canon între cele două instrumente pe baza elementului a_3. De altfel, aceste două intrări pregătesc apariţia la violoncel a unei variante noi (b_1), aproape independente de elementele anterioare *(21)*. Apare şi un ritm nou

Ex.5



care dă mai multă plasticitate temei, subliniată şi de factura pianistică bazată pe elementul a_2 şi pe formula ritmică x. Acestea ajută la crearea unei tensiuni fără mare amploare şi aduc o încheiere similară unei concluzii de expoziţie de sonată.

De la *22* se trece la o a doua desfăşurare a discursului muzical, pornindu-se de la o pedală pe sunetul *la* pe care violoncelul şi pianul (mîna dreaptă a pianului) o susţin în timp ce la mîna stîngă apare tema a_2, intervalic la fel ca în prima expunere, dar cu ritmul din b_1. Un mic interludiu duce spre reluarea acestei teme la violoncel cu două octave mai jos, fără ritmul dansant al lui b_1 *(23)* urmată de alte două intrări, variate ca registru şi profil tematic. Propriu-zis, această expunere şi tot ce urmează, poate fi socotită ca o dezvoltare în forma de sonată sau divertisment în fugă, în care se găsesc prelucrate elementele tematice importante.

Apare într-o linie melodică cursivă, amplu expusă de violoncel elementul a_3 ce se îmbină cu fragmente din a_2 şi a_1, redate la pian precum şi elemente din concluzie, totul conducînd printr-o creştere substanţială la repriză *(25)*.

Aceasta apare modificată în sensul că aduce un singur fragment din a_1 şi aproape complet elementul a_2. La sfîrşit revine şi elementul cromatic a_3 pe formula ritmică din a_1, pentru a se ajunge la o pedală pe sunetul *mi,* ca la început. O serie de prelucrări ale temelor *(28)* ne înfăţişează a doua temă — b_1 — cu o jumătate de ton mai sus decît prima oară ; la fel apare acest element şi în concluzie *(29)*. O lărgire a temei b_1 dă naştere unei ample creşteri ce conduce spre culminaţia părţii *(31, fff, furioso)* unde amplificarea armonică a temei a_2 la violoncel şi pian, puternic accentuată, răsună ca o chemare plină de forţă şi persistenţă. Tensiunea creşte şi mai mult prin revenirea cvartei mărite do-fa diez, iar în registrul grav al pianului, apare tema cromatică descendentă a_3 care are menirea de a linişti atmosfera.

Ca un comentariu *(33, piu tranquillo, cantabile, doloroso)* se desfăşoară încet la pian linia melodică pe care am remarcat-o în cadrul dezvoltării (în punctul indicat *24),* contrapunctată din cînd în cînd pe un fragment din a_1 sau a_2 pentru a se aduce la violoncel sunetul *do.*

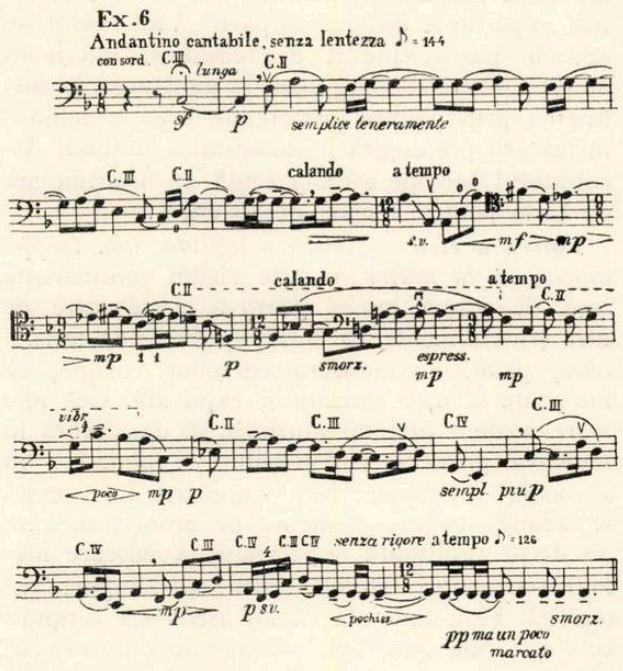
Partea nu se încheie aici ; coda, care începe la *34,* dă impresie că acest sunet *do* — tonică — a fost adus prea de vreme, pentru a linişti întreaga mişcare şi încordare sufletească, de aceea reluarea incompletă a unor elemente tematice realizează în mod treptat, prin eliminarea asperităţilor, drumul spre afirmarea tonalităţii *do* major ca o necesitate organică, ca un popas obligator după un drum greu şi plin de neprevăzut.

Trebuie să spunem că nici o sonată de Enescu nu conţine vreo mişcare care să pună atît de grele şi complexe probleme de conţinut şi mai ales de formă, ca aceasta. Enescu creează aici o formă nou originală, suprapunînd forma de sonată — cu expoziţie, dezvoltare şi repriză — principiilor fugii, chiar dacă ele nu sînt aplicate cu rigurozitatea specifică lor.

Partea a III-a — Andantino cantabile senza lentessa, do major — urmînd încordării oarecum halucinantă din partea anterioară, exprimă o stare sufletească liniştită, interiorizată, o efuziune de sentimente lirice care exclude orice învolburare. Pentru a-i întări expresivitatea, Enescu creează unele nuanţe de contrast, în special în variaţia a doua.

Bază tematică este ideea muzicală expusă de violoncel solo pe parcursul a 15 măsuri :

Ex.6



Caracterul popular este puternic resimţit chiar din primele măsuri. Tema poate fi comparată cu un colind sau un cîntec lung. Dacă principiul de expunere monodică l-am mai întîlnit şi în Sonata în *re major pentru pian,* aici însă, amplificarea ideii muzicale aminteşte de metoda folosită în *Suita I pentru orchestră* — partea I, Preludiu la unison.

Are această temă vreo legătură cu ideile muzicale din părţile anterioare ? Un răspuns afirmativ categoric nu se poate da pentru că tema are un profil propriu bine conturat. Putem însă constata unele înrudiri destul de depărtate, cu tema principală din partea I, ca de exemplu : începutul temei, în ambele părţi, are între primul şi al doilea sunet intervalul de cvartă perfectă, iar apoi — trecînd peste un sunet — aceeaşi mişcare suitoare de terţă şi revenire. Asemenea înrudiri se mai pot găsi pe parcurs şi cu tema secundară din prima parte, dar ele nu sînt suficient de concludente. Mai degrabă, ni se pare că tema din partea a treia, prin conţinut şi chiar prin aspectul exterior, în primele măsuri, este mai mult apropiată de episodul dintre repriză şi codă din prima parte a *Sonatei în fa diez minor pentru pian* *).

Forma părţii a III-a rezultă din îmbinarea principiului de variere cu o tratare liberă a formei de lied în felul următor :

— A — tema expusă de violoncel.

Variaţia I (o măsură după *36*) bazată pe prelucrarea motivică a începutului de temă cu ca-

*) Vezi revista „Muzica" nr. 5—6 a.c.

racter modulatoriu : *fa-sol-re bemol-re becar-mi* etc. reprezintă *puntea.*

— B —aduce variaţia a II-a (o măsură înainte de *37*) cu un element de contrast faţă de temă şi printr-o amplificare mai bogată melodică, ritmică şi armonică. Variaţia este totodată şi culminaţia părţii pe o fundamentală de *re* major. Urmează variaţia a III-a *(39)* ce foloseşte unele elemente melodice şi ritmice din variaţia a II-a, care liniştind atmosfera, pregăteşte trecerea la variaţia a IV-a ultima care este totodată revenirea la prima idee.

— A — (revenirea) reprezintă ultima variaţie expusă de violoncel cu surdină şi cu indicaţia de a se cînta *molto teneramente lontano* (cu multă gingăşie, cu tandreţe, de departe). Ea este plină de poezie, o admirabilă şi subtilă expresie muzicală enesciană, evocînd parcă fiorul unei înserări liniştite, ajunul unei zile luminoase şi fericite.

Partea a IV-a — Finale à la Roumanie, Allegro sciolto, în do major — aduce o interesantă încheiere a ciclului de sonată prin tematica populară — asupra căreia autorul atrage atenţia — prezentată şi prelucrată la un înalt nivel de măiestrie artistică.

Citate propriu-zise nu sînt folosite, în afara unor formule melodico-armonice de cadenţare pe treapta a V-a şi a VII-a coborîte foarte răspîndite în muzica populară, cum se poate vedea de exemplu în motivul a_2 al temei principale din această mişcare.

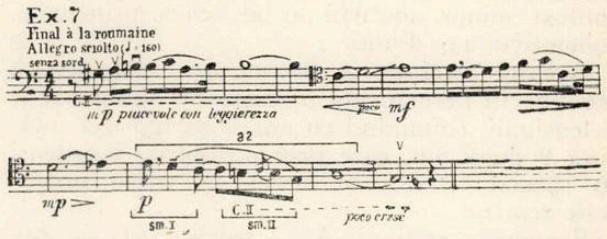
În acest final îşi găseşte reflectarea experienţa creatoare din unele lucrări precedente ca *Sonata a III-a pentru pian şi vioară şi Sonata a III-a în re major pentru pian.*

Subliniem că finalul apare organic legat de mişcările anterioare şi nici decum ca ceva improvizat. Cum s-a arătat, partea a III-a a sudat şi pregătit apariţia acestei mişcări realizînd într-adevăr un ciclu unitar. Însuşi conţinutul părţii cu un caracter vioi, mişcat continuă să dezvolte elemente şi nuanţe lirice proprii atmosferei din părţile I şi a III-a.

Forma de rondo-sonată, în care este conceput finalul, readuce un procedeu întîlnit în *Sonata a III-a pentru pian* şi anume : Enescu nu foloseşte elementele tematice din B în repriză în tonalitatea iniţială, lucru specific acestei forme, ci elemente din C, datorită caracterului mai amplu, mai profund al acestei secţiuni.

Subliniem melodicitatea şi expresivitatea temelor, culoarea modală pe care o observăm pe tot parcursul. De altfel, chiar prima temă, refrenul — A începe pe treapta a V-a alterată suitor, cu o insistenţă pe treapta a VII-a (sensibila lui *do* major — motivul a_1) urmată de alte asemenea aspecte care aduc un farmec deosebit desfăşurării ideilor muzicale.

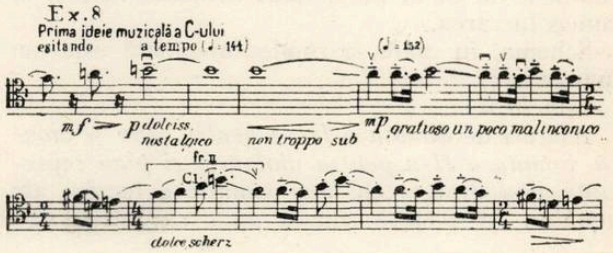
În analiza finalului se impune refrenul rondoului (A) cu o desfăşurare melodică variată, subliniată de o factură ritmico-armonică ce punctează şi dă un impuls dinamic formei, apropiat de dans. În afară de formula ritmico-melodică din a_2 trebuie scos în evidenţă primul motiv din temă (a_1), pentru importanţa sa în cuprinsul acestei mişcări. (Vezi primele două măsuri). Dăm ca exemplu un fragment din prima temă :



care cuprinde două fraze, prima cu o mişcare ascendentă mai afirmativă, iar a doua — (o măsură cu anacruză după *41*) — cu o linie descendentă ca un răspuns, pregătind apariţia secţiunii B.

Secţiunea B începe în *la* minor şi este apropiată melodic de tema principală (submotivul a_{II} din motivul a_2 şi mersul ascendent melodic din măsura 3 după *42*) ce descrie o linie suitoare pînă la afirmarea tonalităţii *mi bemol* major (treapta a V-a coborîtă în *la* minor, tonalitatea secţiunii) pentru a încheia fraza cu un acord pe dominantă de nonă fără terţă. Caracterul de dans este mai accentuat, fapt determinat şi de sincopele din măsurile 1 şi 2. Prin fragmentarea temei în fraza a II-a, pe o linie monodică, se pregăteşte reapariţia secţiunii A (o măsură înainte de *43)* variată faţă de prima dată atît melodic, polifonic, ritmic. În aceste elemente, compozitorul face o trecere bogată în pasaje descendente şi ascendente la pian, pasaje ce vor deveni figuraţia de bază în prima frază din secţiunea C, în timp ce violoncelul ţine o pedală pe sunetul *sol.*

Secţiunea C începe cu 3 măsuri înainte de 46 pe o pedală de *mi.* Prima frază are un caracter mai larg, cantabil, purtînd indicaţia *piano, dolcissimo nostalgico.* În această frază, ca şi în a doua, care trebuie cîntată *dolce scherzando,* deci caracterul temei devine mai vioi, mai spiritual, întîlnim submotivul a_{II} din motivul a_2, un element ce apropie cele două teme. Iată prima idee muzicală din C :



Secţiunea C mai conţine o idee muzicală care are funcţia de încheiere, în *mi* a acestei părţi din rondo şi de a pregăti trecerea spre dezvoltare. Propriu-zis la baza acestei teme găsim un motiv ritmic care derivă direct din submotivul a_{II} din motivul a_2 şi a cărui formulă melodico-ritmică ne apare concretizată la sfîrşitul ultimului A (trei măsuri înainte de *45*).

Dezvoltarea începe cu o figurație la pian, cunoscută din pasajele ce pregătiseră secțiunea C, în timp ce la violoncel apar frînturi din motivul concluziv al secțiunei C. Mai observăm primul motiv din fraza a II-a a C-ului dar într-un context minor, motivul a_1 al temei principale, submotivul a_{II} din a_2.

Această secțiune a formei de rondo-sonată menține în permanență o creștere a dinamicii și a tensiunii, culminînd cu anacruza reprizei (măsura 9 după *50*), care prin acordurile mărite și în special ritmica uniformă de triole pregătește repriza.

Reapariția secțiunii A — repriza *(51)* — este mult modificată față de expoziție, printr-o îmbogățire a facturii melodice la violoncel și a scriiturii pianistice. Enescu nu concepe o apariție a reprizei ruptă de elementele tematice care s-au impus pe parcurs ci ca o sinteză. De aceea, pasajele ascendente și descendente folosite anterior, ca și formula ritmică amintită sînt aduse aici pentru a da mai multă pregnanță discursului muzical.

După cum s-a arătat la început, în locul secțiunei B, apare în repriză secțiunea C, întîi cu a doua frază în *la* minor *la* major — *mi* minor. Primul motiv din această frază se suprapune peste submotivul a_{II} lărgit, urmat de tema concluzivă din C. Dar imediat se reia această frază din C pentru a se ajunge în tonalitatea *do* major în care se reexpune aceeași frază.

Pentru mai multă varietate se aduce la violoncel motivul a_1 ca o revenire după C a refrenului A peste o variantă lărgită a lui a_2, pornind de la *do* major. Urmează succesiv motivul a_1, apoi c_1, ducînd desfășurarea muzicală spre codă.

Prima fază a codei începe la *58* și dezvoltă o factură ritmică de triole și apoi de optimi derivată din motivele a_1 și a_2. Faza a doua a codei reprezintă culminația acestei secțiuni în *ff* și în care apare în mod apoteotic, concluziv, tema celei de a doua fraze din C *(59)*. Pianului i se încredințează factura ritmică în optimi bazată pe motivul a_1, susținută de o pedală pe sunetul *do*. Ultima fază a codei (a treia) se realizează cu elemente din a_2 și c_1 la violoncel și cu o variantă a lui a_1 la pian, totul încheind hotărît și concis lucrarea.

Schema, în mare, a rondoului-sonată este următoarea *).

Concluzii

Alături de *Sonata a III-a pentru pian și vioară, Sonata a II-a pentru violoncel și pian* reprezintă una dintre cele mai complexe lucrări ale genului. În această sonată apar ca într-o sinteză nenumărate elemente din lucrările anterioare, deschizînd în același timp și noi perspective.

Melodica enesciană, cu nenumăratele și variatele accente lirice este atît de concisă încît nu poate fi găsit nici cel mai mic pasaj care să nu cînte, să nu fie pătruns de esență melodică.

Deosebit de amplă apare dezvoltată gîndirea polifonică, îmbinată cu elementele stilului omofonic, ca de exemplu în partea a II-a, parte unică în felul ei în sonatele lui Enescu.

Stadiul la care ajunge tehnica polifonică la Enescu determină o restructurare aproape totală a concepției armonice. Folosind pilonii tonali bine fixați ca centre de atracție, armonia este foarte liberă în mișcarea ei, pierzînd de multe ori aspectul vertical și apărînd mai mult în cadrul orizontal, prin suprapunerea diferitelor voci.

Gîndirea muzicală enesciană se evidențiază ca o gîndire contemporană, determinată de suflul, de conținutul vieții pe care o reflectă în muzică. Deși manifestă un cult deosebit pentru tradiția muzicală, Enescu știe să adapteze nenumăratele principii clasice necesităților sale de expresie. Să luăm de pildă planul tonal general :

Partea I — *do* major
Partea a II-a — *fa* major
Partea a III-a — *do* major
Partea a IV-a — *do* major

Observăm că Enescu adoptă în mare un vechi principiu al formei ciclice, conform căruia numai o singură parte, de obicei partea lentă era scrisă în tonalitatea subdominantei față de cea inițială, iar restul celorlalte părți se menținеau în tonalitatea de bază. Deși principiul este folosit în linii generale, pentru o mai bună unitate a ciclului, practic, Enescu îl îmbogățește cu noi valențe originale.

Un alt exemplu în această privință este problema formei în partea a II-a a sonatei unde se îmbină principiile fugii cu acelea ale sonatei. În același sens este și adaptarea, îmbogățirea formei de rondo-sonată, prin folosirea în repriză a secțiunii C în locul secțiunii B, datorită expresivității și pregnanței celei dintîi, principiu folosit și în *Sonata a III-a pentru pian.*

Enescu aduce, prin această sonată, o contribuție importantă la îmbogățirea literaturii pentru violoncel — nu atît de vastă ca aceea a viorii sau a pianului — și la reliefarea de noi potențe expresive și tehnice ale instrumentului.

Mai puțin frecvent cîntată decît unele sonate de vioară sau de pian, *Sonata a II-a pentru violoncel și pian* reprezintă o valoare muzicală ce așteaptă să fie larg răspîndită și cunoscută.

---

*)

A	B	A	Punte	C	Concluzie	Dezvoltarea	A	C	Concluzie	C	Elementele	Coda
do major la minor	la minor	variat do major		mi minor	la minor		variat și dinamizat do major	fraza II la minor-mi major	la major	fa diez minor-do major	a_1+c_1 do major	la minor do major

LISETTE GEORGESCU

Stil și expresie în interpretarea liedului romînesc

Despre arta cîntului s-a scris și s-a discutat foarte mult. Cei care s-au ocupat cu deslușirea legilor acestei arte s-au aflat adesea în controversă. Învingătoare este desigur concepția realistă, după care, însușirile specifice ale glasului omenesc trebuie puse în serviciul unei înalte expresivități.

Adevărata frumusețe a cîntului rezidă în capacitatea de a comunica auditorului, în mod cît mai convingător, mai sugestiv, conținutul de idei și sentimente a piesei executate. Frumusețea sunetului trebuie judecată în raport cu semnificația sa expresivă. Frumusețea exterioară, goală de expresie, nu emoționează ; pe de altă parte, un cîntăreț inteligent, dar a cărui voce nu este de calitate, lasă de asemenea un sentiment de nesatisfacție artistică.

Această problemă a expresivității, în fond a interpretării, se leagă strîns, în arta cîntului, de problema cuvîntului. Cuvîntul este acela care precizează sensul, semnificația. Participarea cuvîntului în procesul emoțional al interpretării este de o importanță egală cu muzica. Pregătirea și formarea glasului trebuie să se întemeieze de la început pe o împletire continuă între cuvînt și sunet. Îmbinarea aceasta dă sunetului viață și sens. A ignora importanța expresivă a cuvîntului, echivalează cu o succesiune arbitrară de vocale sau consoane. Interpretarea cere o știință a cuvîntului cîntat. Cuvîntul bine spus după ce a fost bine gîndit, duce și impostează glasul în mod natural, îi dă culoare și expresia corespunzătoare ideii muzicale. Ideea este servită de sunet prin mijlocirea cuvîntului, iar sunetul astfel sprijinit se așează parcă de la sine. Există și astăzi unii cîntăreți care neglijează pronunțarea cuvîntului sub motivul așa-zisei „dezimpostații", ceea ce constituie o imensă greșeală. Cu cît felul de a cînta va fi mai autentic cu atît va fi mai frumos. Adevărata lege a artei nu e doar expresia ? Spre deosebire de alte domenii ale interpretării, în cînt trebuie să-ți construiești singur instrumentul. Această construcție este foarte anevoioasă și obositoare. Ea cere o tensiune a organismului și o foarte susținută activitate cerebrală care coordonează organul vocal.

Cert, arta cîntului este una dintre cele mai complexe. E ca un nisip mișcător căruia trebuie să-i cunoști materia, consistența, suprafața și profunzimea. Ea necesită seriozitate, perseverență și perfectibilitate. În cînt nu isprăvești niciodată de a studia. Marea cîntăreață Lotte Lehmann, întrebată o dată de ce nu cîntă „Les proses lyriques" de Debussy, a răspuns : „Le studiez de 17 ani, dar simt că nu e ceea ce ar trebui să fie".

Din păcate însă, mai există cîntăreți care suferă de suficiență și infatuare, închipuindu-și că nu mai au nimic de învățat. Înainte de toate trebuie să fie deplini stăpîni pe instrumentul glasului lor cît și pe intențiile lor. Un cîntăreț nu are nici un fel de răgaz în fața auditorului, nu-și poate permite nici o ezitare, nici o îngăduință, nici o rectificare. Printr-un ansamblu de mișcări fiziologice el trebuie să dea materialului sonor pe care îl întrebuințează o formă plastică, încărcată de emoție, poezie, gîndire, expresie, putere de convingere. În clipa în care vocea sună, în care ea se naște din plămîni, laringe, buze și vălul palatin, în aceeași clipă gîndirea și afectivitatea trebuie să coincidă, să constituie un tot.

Numai astfel se poate obține adevărata interpretare artistică. Simpla virtuozitate vocală rămîne un inamic al artei cîntului.

Cîntărețului îi revine sarcina de a potrivi vocea, sunetul și culoarea vocii. Procesul complex de redare a cuvintelor trebuie să urmărească sublinierea ideii pe care muzica vrea s-o exprime. Deschiderea vocalelor, accentuarea consoanelor, gradația mai mult sau mai puțin insistentă în rezonanță și în spatele dinților superiori — toate acestea sînt de o importanță hotărîtoare și, cu timpul, ele trebuie să se contopească, devenind naturale, prin reflex. Să zicem că am avea de cîntat un cîntec oriental. Nu numai că interpretul trebuie să se transpună în atmosferă, să aibă în fața ochilor lui tot ce trebuie să redea, nu numai că trebuie să „devină" oriental (ceea ce constituie adaptarea psihologică a cîntului), dar trebuie să recurgă și la mijloacele materiale ale glasului, va coborî vălul palatin în așa fel încît aerul din plămîni să conducă sunetul nu numai prin gură ci și prin nas, ca rezonanța să se facă prin fosele nazale mai accentuat ca de obicei. Din cînd în cînd își va trage limba spre fundul gîtului pentru a da vocii o nuanță guturală. La orientali sunetul e rareori egal și rotund așa încît trebuie obținut un ușor tril în glas. În expirarea fiecărui sunet, cîntărețul va trebui să aibă grijă să nu fileze nota și nici suflul, ci să oprească expirarea printr-o lovitură de glotă ș.a.m.d.

Dicțiunea, articulația, e de cea mai mare importanță. Cunoscuta cîntăreață Lilly Lehmann spunea : „Articulația e forma exterioară și sensibilă a cuvîntului, scheletul și corpul cuvîntului, dicțiunea este sufletul și viața lui".

Cîntăreții ajunși la un oarecare nivel ar trebui să se obișnuiască a cînta (bineînțeles nu în plină voce) și a dansa în același timp, articulînd cuvinte multe. S-ar obișnui astfel să cînte just din punct

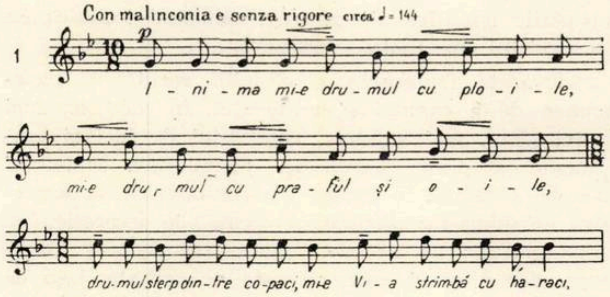
de vedere ritmic și totodată să-și instruiască puterea de expresie a glasului, traducînd diverse stări sufletești prin vorbe, schimbînd inflexiunile glasului, accentuînd silabe, schimbîndu-și fizionomia și dozarea respirației după necesitatea textului, fără să schimbe nimic din mișcare. E greu, foarte greu, dar necesar.

Libertatea gîtului, emisia naturală și o perfectă respirație diafragmală sînt condiții de bază ale cîntului. Din păcate, mai sînt încă profesori care utilizează, pentru elevii lor, linguri sau alte instrumente pe care le introduc în gură pentru apăsarea limbii în dinții inferiori, vrînd să obțină astfel deschiderea gîtului. Pentru ce? Oare nu se pot suplini aceste gimnastici prin alte metode? Considerăm că nimic nu este mai antiartistic, mai dăunător decît a interveni prin asemenea mijloace nepedagogice în arta cîntului — studiu ce trebuie dominat de gîndire. Totodată, sunetul și cuvîntul să fie asociate de o mimică ce trebuie să trăiască împreună. Un cîntec vesel, cîntat cu o mimică impasibilă sau o privire fixă și lipsită de vioiciune, diminuează conținutul literar și muzical, oricît de bine ar fi executat. Să nu se confunde sobrietatea cu impasibilitatea, sau dinamismul exagerat cu vioiciunea. Dozarea sentimentelor și a expresiei este o mare artă. Cel ce nu știe să înfăptuiască aceasta nu poate capta atenția auditorului. Întrunind toate aceste elemente putem fi stăpîni pe expresie, pe puterea de convingere a sentimentelor pe care le redăm. Cîntărețul să se transpună în atmosferă atunci cînd începe a cînta, iar sunetul să nu iasă din laringe pînă nu și-a făcut, ca să zicem așa, un stagiu în sensibilitatea și gîndirea artistului, de unde poate acumula atîtea semnificații și intenții, de a căror lipsă auditorul își dă foarte bine seama îndată ce nu este emoționat și entuziasmat.

Să nu uităm: un compozitor își compune aria sau liedul fiind legat și inspirat de text, ținînd seama — pentru a servi semnificația poetică — de sonoritatea cuvîntului; de aceea traducerea textelor constituie totdeauna o grea sarcină, traducătorii trebuind să evite înstrăinarea expresivității sonore.

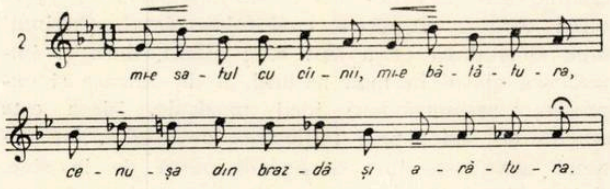
Credem că e bine la început a declama poezia sau conținutul literar, fără a-l cînta, colorînd fiecare cuvînt, dîndu-i efecte onomatopeice, înviorînd textul poetic într-o realizare pur actoricească. În poezia „Novemberwind" marele actor Alex. Moisi vibra cuvintele sugerînd, muzical aproape, vîntul care suflă cu înverșunare: Siehst du der Wind der wilde Novemberwinnnnd... (cu o vibrație lungă a n-ului). Declamarea poeziei trebuie să aibă muzicalitate așa cum muzica trebuie interpretată cu simțul actoricesc al textului. Un cîntăreț care a fost pătruns de acest fel de-a interpreta e Constantin Stroescu care, fără a fi înzestrat cu o voce de volum excepțional, a știut, cu un dar și instinct vocal fără greș, să emoționeze și să dăruiască clipe de artă adevărată, iar cei care și-au putut însuși de la el această școală a interpretării au realizat o atmosferă artistică superioară. Tot așa, Nicolae Secăreanu a mers pe un drum, în care însușirile sale interpretative au produs emoții de o calitate superioară.

Interpretarea creației noastre vocale pune în fața cîntăreților sarcini complexe. Cîntecul românesc cult își are izvorul de inspirație în cîntecul popular. Interpretarea cu adevărat realistă a cîntecului nostru popular, trebuie să redea cît mai convingător atmosfera, trăsăturile specifice ale însăși artei populare. În acest sens, interpretul se poate folosi după caz de o complexă gamă de mijloace ca dicțiunea, pauze, rubato, inflexiuni specifice cîntecului popular, culoarea pe care o cere cîntecul etc. Să redai toată poezia și atmosfera, dar cu discreție, cumpănire, dramatism moderat. „Cîntecul din fluier" de Mihail Jora pe versuri de Tudor Arghezi — una din capodoperele liedului românesc — este un exemplu în privința aceasta. El constituie o grea încercare pentru un cîntăreț. Să-l analizăm din punct de vedere al interpretării.

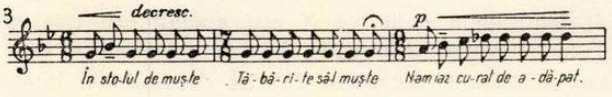


Fraza *A* cîntată legat, cu o preocupare a frazei muzicale în sine, s-ar îndepărta total de stilul lucrării. În cîntecul acesta se exprimă un sentiment dramatic. De la început vibrația *n*-ului din cuvîntul „inimă" trebuie să tărăgăneze după el celelalte cuvinte.

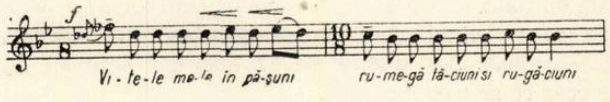
Semitonurile din fraza *B*, care se succed, trebuie să tărăgăneze cu concentrație și mai mare în rezonanță, în care consoana *n* să fie un adevărat fir conducător.



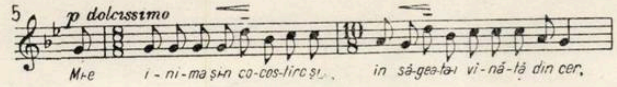
Mai departe *C*



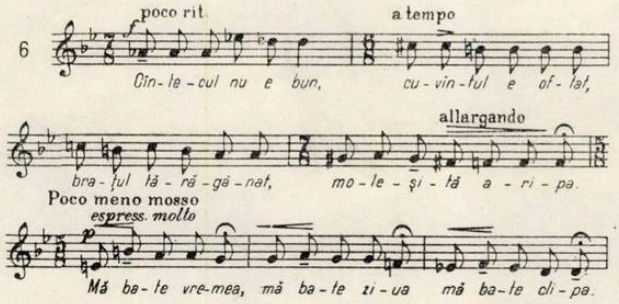
„În stolul de muște, tăbărîte să-l muște", o precipitare în declamația acestei fraze, pentru a ajunge la fraza: „N-am iaz curat de adăpat"; un strigăt de disperare în care *a*-ul din cuvîntul „adăpat" trebuie lungit, să poarte, ca o chemare, fraza „Vitele mele în pășuni, rumegă tăciuni și rugăciuni". Trebuie valorificată apogiatura aceasta scurtă prin apăsarea literei *i* (vitele); totodată e necesar să se execute „mușcat" cuvîntul „rugăciuni".



După „Mocirlă și zmîrc", o pauză lungă, apoi : „Mi-e inima și-n cocostîrc, și în săgeata vînătă din cer".



Reluarea frazei necesită un puternic contrast cu frazele anterioare pline de dramatism. Aci parcă sufletul se înduioșează și mîngîie fiecare notă pînă la frază.

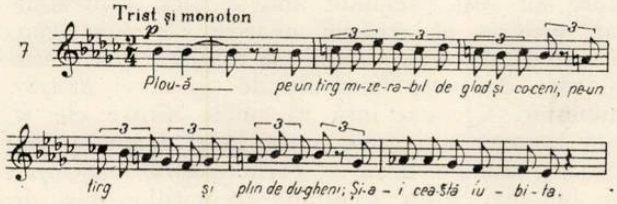


„Cuvîntul e oftat" : *î*-ul și *n*-ul trebuie să aibă o vibrație care parcă ar porni din străfund. După fraza „Moleșită-i aripa", fraza „Mă bate vremea" pare a avea oftaturi între note.

Prima pauză : „Mă bate vremea" (o oprire pe *vremea*) : „Mă bate ziua" (*ziua* — o oprire mai lungă). Înainte de „Mă bate cli-pa", un oftat dureros care continuă fraza „Mă bate cli-pa". Acest cuvînt, — bine despicat ca două lacrimi care se preling, iar ultima picătură înghețată parcă în veșnicie.

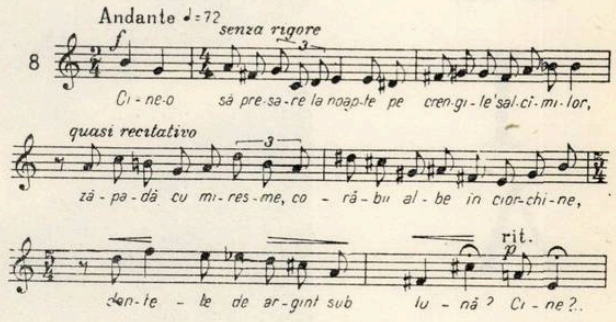
Ce-ar deveni acest cîntec dacă interpretul ar reliefa exclusiv și exterior linia muzicală ? Ce-ar deveni acest admirabil recitativ ? Ar muri. Interpretarea ar fi nulă fără semnificația și viața fiecărui cuvînt. Ce-ar deveni acest cîntec dacă interpretul n-ar avea știința mînuirii cuvîntului în muzică, dacă n-ar ști să-l facă să se supuie voinței lui ?

În cîntecul „Proză" de Mihail Jora pe versuri de Bacovia, acompaniamentul se rezumă la un continuu acord ce se repetă alternativ cu două note disparate la mîna stîngă (re, la) și care exprimă monotonie, tristețe, plictiseală ; acompaniamentul este cum nu se poate mai evocator, dar dacă aceste note ar fi cîntate respectînd accentul primei note, fără a tărăgăna puțin cuvîntul, fără a legăna fraza : „Plouă pe un drum mizerabil de glod și coceni, pe un drum necăjit și plin de dugheni, și *aicea* stă iubita" n-ar mai avea sens.



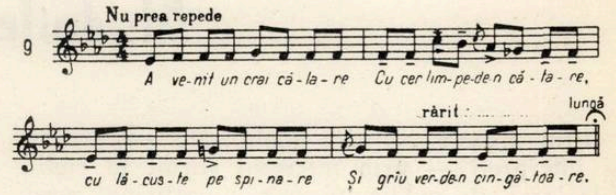
Cuvîntul *aicea* este punctul culminant, care trebuie pus în valoare. Tărăgăneala în acest cîntec cere aducerea sunetelor în fosele nazale și o impostație perfectă, o egalitate și o totală eliminare a oricărui vibrato în glas.

În ce privește modalitățile noi ale lui Mihail Jora, așa cum apare în cîntecele pe versurile Marianei Dumitrescu, cîntecul „Cine" este unul din cele mai reprezentative. Un recitativ (acompaniat doar de cîteva acorduri ici, colo) dă posibilitatea ca fraza să se desfășoare fluent. Aci, spre deosebire de „Cîntecul din fluier" (unde se cere un colorit continuu reînnoit, în concordanță cu starea sufletească atît de dramatică), în cîntecul „Cine" fraza nu mai este întretăiată de accente dramatice ci lungă și susținută, în armonie cu muzicalitatea limbii. Cîntărețul trebuie să mînuiască acest recitativ cu o știință desăvîrșită, într-un „semi-mormorato", care se oprește după șase măsuri pe două note „Ci-ne" ?



Mihail Jora, mare creator al „cîntecului" românesc contemporan a știut să îmbine poezia românească cu inspirația personală, nouă. Jora e un pictor cu o paletă creatoare de culori nesfîrșite, un artist ce stimulează creația interpretului. Liedurile lui vorbesc aceeași limbă cu poezia.

Un alt exemplu privind valoarea cuvîntului în liedul românesc îl poate constitui „Joc în soare" de Tudor Ciortea, prin fraza : „A venit un crai călare cu cer limpede-a catare, cu lăcuste pe spinare și grîu verde-n cingătoare".



Această scurtă apogiatură trebuie executată ca un nod care să alunece pe un ton. Executată astfel, apogiatura dă sensul specific al cîntecului, poezia însăși o cere. Compozitorul s-a adaptat imaginii poetice cu o înțelegere pe care interpretul nu trebuie s-o ignore (cîntînd-o de pildă într-un stil de operă sau în stilul de lied clasic).

Respectarea stilului și punerea în lumină a expresivității cuvîntului sînt condiții esențiale ale unei interpretări cu adevărat artistice.

MAMAIA 1964

J- V. PANDELESCU

Al doilea Festival de muzică ușoară

Prin forțele artistice mobilizate — creatori și interpreți — prin interesul stîrnit în rîndurile largi ale publicului care a participat masiv la concerte, cel de al doilea Festival de muzică ușoară de la Mamaia s-a înscris drept o manifestare demnă de toată atenția. Seară de seară, orchestra de estradă a Radioteleviziunii (dirijor Sile Dinicu), orchestra „Electrecord" (dirijor Alexandru Imre) și a Teatrului satiric-muzical „C. Tănase" (dirijor Gelu Solomonescu) au prezentat cele 24 bucăți selecționate de juriu, în aranjamente și interpretări diferite — ceea ce a dat posibilitatea ascultătorilor să le aprecieze cît mai just.

În ceea ce privește creația propriu zisă lăsînd la o parte îngustarea vădită a tematicii (întrucît bucățile cu caracter liric ori dansant au cîntat exclusiv sentimente de dragoste), este de arătat că atît compozitorii cît și poeții au urmărit și adesea au izbutit, să realizeze o muzică și texte de calitate.

Se poate afirma că, în linii mari, lucrările care au fost premiate anul acesta, reprezintă un progres al creației noastre de acest gen. Compozitorii s-au străduit să realizeze mai puțin șlagăre cît piese muzicale de un nivel artistic superior. Credem însă că unele dintre ele se vor impune mai greu, masei largi a amatorilor, cu atît mai mult, cu cît orchestrațiile respective le fac mai puțin accesibile formațiilor mici de muzică ușoară.

Piesa cu caracter de romanță *Tu* de Vasile Veselovschi pe versuri de Tiberiu Utan, distinsă cu marele premiu al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, are la bază un sentiment liric comunicativ. Aici, cît și în celelalte

bucăți prezentate, *Dacă nu ești lîngă mine* — versurile de Mihai Maximilian și *Copăcel, copăcel,* Vasile Veselovschi se dovedește un compozitor în plină ascensiune creatoare.

H. Mălineanu, autorul muzicii și versurilor *Nimeni* — lucrare însuflețită de un sentiment dramatic, distinsă cu premiul Litoralului —, ni se prezintă, odată mai mult, ca un continuator al tradiției noastre în domeniul romanței. Sentimentele gingașe din *Două rîndunici* de Radu Șerban pe versuri de Constantin Cîrjan, (piesă distinsă cu premiul U.T.M.) stau în bună armonie cu ritmurile atît de pregnante ale dansului modern *bossa-nova.* Cîntece lirice pline de căldură au scris Elly Roman *(Ca-n prima zi* versuri de Eugen Mirea, — premiul Uniunii compozitorilor), Temistocle Popa (Frumoasă-i visarea — versuri de Teodor Balș — premiul Radio) și Noru Demetriad *(Clipa de-atunci* — versuri de Nina Cassian — premiul Uniunii Scriitorilor). A obținut o mențiune și bucata *Ochii tăi* de Gelu Solomonescu — versurile de Teodor Balș.

Alături de Gică Petrescu, care a prezentat cu un simțămînt de afectoasă amintire unele din succesele de odinioară ale lui Ion Vasilescu, și de Constantin Drăghici, interpret remarcabil al muzicii ușoare, Doina Badea se afirmă tot mai mult ca o cîntăreață de mare sensibilitate. Cîntul său este cald, sobru, emoționant. Margareta Pîslaru, una din marile favorite ale publicului, îndeosebi a tineretului, evoluează pozitiv. Și-a diversificat mișcarea în scenă, comunicînd muzicii pe care o cîntă, ceva din drăgălășenia și elanul ei tineresc. La un nivel crescut s-a situat și Luigi Ionescu, printr-o participare mai profundă, uneori dramatică, la actul interpretării.

În piesa *Diseară mergem să dansăm,* scrisă de H. Mălineanu pe ritmul dansului modern *hully-gully* s-au făcut totdeauna bisați cuplul Ilinca Cerbacev—Ovid Teodorescu, pentru veselia și antrenul cu care au cîntat-o. Aici ca și în *Hai diri dam* de Sile Dinicu, însușirile actoricești ale lui Ovid Teodorescu s-au întregit cu un simț ritmic și, în general muzical, iar șarjele-i specifice care frizează nu rareori grotescul, au umor, distrînd pe spectator.

Festivalul a pus în valoare și de data aceasta, un tînăr cîntăreț de talent, Jean Păunescu: voce caldă, frumos timbrată și bine dozată, intensă și clară, sensibilitate interpretativă.

Subliniem aportul pozitiv al prezentărilor lui Mircea Crișan, agrementate aproape totdeauna cu mici anecdote pline de spirit și umor.

Pe marginea Festivalului, pe care în genere îl socotim mai reușit decît cel din anul trecut, sînt de făcut și anumite observații de principiu.

Compozitorii au cîntat, aproape cu exclusivitate dragostea. Este desigur foarte frumos. Dar aspectele vieții nu se rezumă la aceasta. Am fi aplaudat cu entuziasm de pildă cîntece care să reflecte o mare varietate de teme și preocupări și să glăsuiască despre realizările de pretutindeni, despre frumusețile patriei, litoralul unde se desfășoară Festivalul. Excepție se poate spune că a făcut Valsul litoralului de Vasile Timiș. Dar și aici subiectul principal rămîne sentimentul dragostei. Cîntecele de excursie, sportive, cîntecele satirice, bine reprezentate în anii din urmă în muzica noastră ușoară, au lipsit de data aceasta.

Audiind cele 24 cîntece ale Festivalului am constatat, de asemenea că, legătura lor cu valoroasa noastră creație populară s-ar fi cerut mult mai puternică. Excepție fac cîteva piese

ca de pildă romanța dramatică *Nimeni* de H. Mălineanu, *Copăcel, copăcel* de V. Veselovschi unde intonațiile muzicii romînești se fac simțite, precum și *Hai diri dam* de Sile Dinicu, creată pe temeiul unor motive lăutărești. De menționat și *Cîntec dobrogean* de Elly Roman, făurit pe baza unor intonații orientale. Sursă inepuizabilă de împrospătare a melodiei, folclorul trebuie aprofundat cu atît mai mult cu cît s-a dovedit că intonațiile populare pot fi totdeauna îmbinate cu ritmurile dansante de largă circulație internațională. Bucăți ca *Garofița, Hop ș-așa, Tropa-tropa, Sanie cu zurgălăi* și-au cucerit popularitatea și peste hotare, datorită în bună măsură faptului că își aveau obîrșia în muzica populară romînească.

În privința interpretării, la Festival s-au afirmat progresele făcute de majoritatea cîntăreților. Se cîntă în general cu mai multă viață, fără excese și cu o dicțiune foarte bună — ceea ce reprezintă tot atîtea note pozitive.

Este de subliniat munca orchestratorilor care au pregătit bucățile în vederea unei cît mai bune prezentări, ca și dăruirea, fără preget, a muzicienilor din orchestre și a dirijorilor care au contribuit la succesul Festivalului. Nu vom ocoli însă faptul că o seamă de orchestrații seamănă între ele, dat fiind că au fost realizate de aceiași autori. Orchestrațiile unor bucăți interpretate de orchestra Radioteleviziunii se resimt în plus, de influența procedeelor proprii lui Mantovani (intervenții masive ale viorilor, în crescendo, la unison etc.) și a căror repetare devine fastidioasă.

Din contactul, cu publicul, din chipul în care acesta reacționează, am putut trage odată mai mult concluzia că muzica ușoară și interpretarea ei preocupă în mod deosebit numărul cel mai mare al ascultătorilor. O seamă de aprecieri au fost uimitor de juste. Și poate că, la viitorul festival, s-ar putea organiza un contact mult mai larg decît cel prilejuit de concertele de la Mamaia, extins la toate orașele mai mici sau mai mari ale țării. Sondajul acesta socotim că ar fi deosebit de interesant.

Festivalul de muzică ușoară de la Mamaia, care se dovedește atît de important, prinde să facă tradiție. Așa stînd lucrurile, credem că dacă, din vreme, compozitorii s-ar aplica asupra unei munci de creație cît mai serioase, șlefuind cu rîvnă cîntecele pe care le făuresc, viitorul Festival 1965 de muzică ușoară va fi și mai izbutit.

ÎN SĂLILE DE CONCERT

Lieduri

Un viu interes a stîrnit, între alte manifestări de muzică de cameră, recitalul de arii și lieduri organizat la sala Dalles de Casa de cultură 30 Decembrie.

Programul a fost susținut de un grup de tinere talente care au dovedit o bună tehnică vocală și posibilități de interpretare în genul dificil al liedului. Deosebit de interesantă a fost componența programului din prima parte, cuprinzînd pe lîngă lieduri de Mozart, Schubert, Grecianinov, Iosef Marx etc., și o serie de piese romînești de Diamandi Gheciu, Tudor Ciortea, Alexandru Hrisanide, Doru Popovici, unele în primă audiție.

De o bună primire s-a bucurat Cvartetul vocal din actul III al operei Flautul fermecat, de Mozart, interpretat de Stela Calos, Catrinel Papadopol, Octavia Noaghia și Ionela Ungureanu, care au reușit să creeze un cuplu expresiv, compact și echilibrat.

În continuarea programului cîntărețele au apărut și individual. Stela Calos în liedurile *Trandafirul* de Schubert și *Ofranda* de T. Ciortea pe versuri de I. L. Caragiale (în primă audiție) s-a evidențiat prin căldură și acuratețe, dovedind promițătoare calități interpretative.

Fără a dispune de un material vocal deosebit, Octavia Noaghia a izbutit, totuși, să creeze momente frumoase în liedurile *Secretul* de Mozart și *Perechi* de Alexandru Hrisanide pe versuri de Tudor Arghezi.

Catrinel Papadopol în liedul *Privighetoarea* de Rimski Korsakov, a dezvăluit egalitatea vocii în toate registrele și o dezinvoltură în sunetele acute.

De asemenea, prin înțelegerea matură a pieselor, Ionela Ungureanu s-a remarcat în interpretarea liedurilor *Dragoste eternă* de J. Brahms și *Sus* de Doru Popovici pe versuri de Lucian Blaga, realizînd o frumoasă frazare subliniată și de o îngrijită dicție.

În încheierea primei părți am ascultat în prima audiție *Trei cîntece* pe versuri de Gheise de Tudor Ciortea, pentru trei soprane, violoncel și pian, care s-a bucurat de o bună apreciere din partea auditorului. Lucrarea realizată cu măiestrie și ingeniozitate îmbină într-un conținut unitar cele trei cînturi, de un delicat rafinament poetic evocînd clipe de dragoste petrecute în mijlocul naturii. Preluînd maniera madrigalului, în cadrul unei țesături polifonice, compozitorul asociază trio-ului femenin și pianului, timbrul pe alocuri melancolic al violoncelului, ce contribuie la sugerarea atmosferei și a peisajului din natură.

Deosebit de frumos a interpretat violoncelistul Götz Teutsch, care la sfîrșitul primei părți a mai executat și Balada pentru violoncel și pian de Tudor Ciortea, remarcîndu-se prin muzicalitate și o profundă înțelegere a conținutului lucrării.

Căldura, expresivitatea tonului precum și fraza gradată, sînt calități vădite la acest tînăr instrumentist. Trebuie să menționăm prezența activă a pianistei Alexandrina Zorleanu în susținerea acompaniamentului. Totuși a lăsat să se întrevadă anumite inconsecvențe de dozare sonoră.

Partea a doua a recitalului a cuprins arii din creația lui Mozart, Weber, Gounod — vădind o preocupare din partea cîntărețelor pentru însușirea stilului vocal de operă alături de acela specific liedului.

Prin astfel de concerte organizate de casele de cultură, nu se realizează numai o popularizare a creației muzicale clasice și românești — factor important în educarea gustului publicului — ci se dă și posibilitatea afirmării unor tinere talente, care înainte de a depăși perioada de studii încep să-și creeze, în contact cu publicul, experiența scenică.

SORIN N. VULCU

Recital de violă

Recitalele violistului Alexandru Rădulescu au primit, în timp, caracterul unor permanențe ce exprimă dragostea muzicianului interpret față de genul muzicii de cameră. Ani de-a rîndul concertmaestru al violelor în prima orchestră a țării, violist în cvartetul de coarde în care George Enescu deținea vioara primă, apoi ca profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", Alexandru Rădulescu a contribuit la cunoașterea și îndrăgirea muzicii.

Recitalul susținut în sala Mică a Palatului R.P.R. împreună cu pianista Victoria Ștefănescu, a reflectat această experiență acumulată. Dansurile și ariile din Suita de Henry Purcell au primit o tălmăcire sobră iar prima parte din Sonata neterminată de Mihail Glinka o notă de avînt romantic, fapt subliniat de cuplul de interpreți și în cele patru mișcări reunite în ciclul „Märchenbilder" (Imagini din povești) de Robert Schumann. În semn de omagiu adus marelui compozitor și violist Paul Hindemith, programul a cuprins o lucrare foarte valoroasă a compozitorului, „Musica funebra".

Muzica românească a fost prezentă prin „Arioso și Allegro de concert" de Stan Golestan, piesă dificilă și de efect, căreia Alexandru Rădulescu i-a asigurat, cu trei decenii în urmă, prima audiție, sub îndrumarea directă a compozitorului. Sonata „Arpeggione" de Franz Schubert a constituit, prin ținuta îngrijită a frazării, reliefarea atentă a virtualităților sonore specifice violei ca și prin organicitatea construcției interpretative, punctul culminant al unui concert izbutit și de prestigiu.

W. B.

În pragul maturității

În viața de concert a capitalei își fac loc cu o crescîndă autoritate manifestările artistice ale școlilor de muzică. Expresie a grijii acordate de regimul nostru educării tinerelor talente, aceste școli pregătesc an de an noi și noi elemente menite să-și aducă entuziasta lor contribuție la dezvoltarea artei muzicale românești.

Aceste gînduri ne-au fost sugerate audiind cu deosebit interes concertele celor două școli medii de muzică din București.

Școala medie de muzică nr. 1 a dat și în anul acesta o nouă serie de elevi aflați la capătul celor 12 ani de studii. În total, după 14 ani de rodnică activitate, școala a pregătit 400 de absolvenți. Concertul absolvenților din promoția 1964, susținut la Sala mică a Palatului R.P.R., a constituit o interesantă confruntare cu publicul a acestui mănunchi de tineri aflați în pragul maturității. Programul variat, cuprinzînd lucrări concertante de compozitori preclasici, clasici, romantici și contemporani s-a desfășurat cu o frumoasă ținută artistică.

Partea I-a s-a deschis cu Dublul concert pentru două violoncele de Händel (părțile I-a și a II-a). Interpreții, Lepădatu Elena și Felsner Andrei (clasa prof. Mihail Orlov) au cîntat simplu și expresiv — violoncelista cu oarecare reținere, violoncelistul cu mai multă hotărîre. Cîntat ceva mai mișcat, Concertul ar fi cîștigat, credem în cursivitate.

Am ascultat apoi pe Sandu Eugen (clasa prof. Constantin Ungureanu) în părțile a II-a și a III-a din Concertul pentru clarinet de Weber. Mai personal în interpretare, el a redat cu plasticitate și convingere diversitatea de sentimente a lucrării, învingînd ușor dificultățile tehnice. Am fi dorit ca la preocuparea de detaliu să se adauge și o vedere de ansamblu, mai unitară.

Absolventul următor, Comșa Vasile (clasa prof. Petre Sopov) a cîntat partea I-a a Concertului în si bemol major pentru violoncel de Bocherini. Am remarcat o interpretare îngrijită, cu vizibile intenții expresive, nerealizată, însă în mod unitar și complet.

La sfîrșitul primei părți am ascultat două mișcări ale Concertului în re minor pentru vioară de Wieniavski, în interpretarea absolventului Lupu Viorel (clasa prof. Ionescu-Galați, fost elev al școlii). Am apreciat sonoritatea caldă a violonistului și în general modul în care a reușit să facă față unei lucrări pretențioase. Îi recomandăm o atenție sporită acordată intonației și, pe cît posibil, ținutei în fața publicului.

O contribuție substanțială la susținerea acestei părți au adus-o și profesorii corepetitori Josef Pruner, Josette Hîrsu, Ștefania Nestor.

În partea a II-a a programului, desfășurată cu acompaniament de orchestră, tinerii interpreți au dat dovadă de mai multă personalitate.

Vlad Ulpiu, laureat al celui de al VI-lea Festival Republican al școlilor și institutelor de artă (clasa prof. Paul Tornea) a creat o reușită atmosferă artistică, în partea I-a a Concertului pentru oboi și orchestră de Haydn, prin frumusețea sunetului, prin corectitudinea frazării și în general printr-o interpretare intensă, dar simplă, adecvată stilului.

Concertul în mi minor pentru vioară și orchestră de Mendelssohn Bartholdy (partea I) în execuția lui Țifu Mircea, de trei ori laureat al Festivalului Republican (clasa prof. George Manoliu) ne-a apărut interiorizat, cu reliefarea elementelor de conținut, într-o sonoritate de calitate. Apreciind ținuta frumoasă a absolventului, am fi dorit, totuși, pe alocuri, mai multă dăruire.

Același lucru s-ar putea spune și despre Papazian Alice (clasa prof. Xenia Moscu), care a prezentat prima parte a Concertului în do minor pentru pian și orchestră de Beethoven. Un plus de exteriorizare și strălucire (care, de fapt, vin pe măsura experienței) ar fi pus în valoare mai mult, credem, calitățile evidente ale absolventei : simțul frazării și al formei muzicale, ușurința tehnică și economia de mijloace, fantezia și echilibrul.

Căzorescu Radu (clasa prof. Anton Sarvaș) a făcut față unei lucrări dificile : Concertul pentru vioară și orchestră de Saint-Saëns. Am apreciat acurateța și plasticitatea interpretării, fără a regăsi însă dezinvoltura cu care eram obișnuiți în această compoziție.

În încheiere am ascultat prima parte a Concertului pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu în interpretarea absolventei Jienescu Ștefania, laureată a celui de al VI-lea Festival republican (clasa prof. Maria Sova). Dovedind o afinitate certă cu muzica românească, interpreta ne-a oferit o execuție interesantă. Grija pentru detaliu s-a împletit cu o viziune de ansamblu asupra lucrării, avînd ca rezultat o redare colorată și personală a unei întregi game de sentimente : lirismul specific, umorul sau exuberanța populară. De remarcat colaborarea atentă și fructuoasă cu orchestra.

Cu o frumoasă sonoritate de ansamblu, cu omogenitate și precizie ritmică, orchestra școlii a susținut sub bagheta profesorului Constantin Petrovici, un program dificil (poate prea dificil).

GRIGORE BĂRGĂUANU

Formația de violoniști a Teatrului Mare din Moscova

Ne-am obișnuit să urmărim pe estradele de concert o serie de mari soliști care puteau de la început să fie clasificați după repertoriul ales: repertoriu de virtuozitate, mai accesibil publicului, sau muzică de cameră în care problemele de interpretare apar pe prim plan.

Ansamblul de violoniști al Teatrului Mare Academic de Stat al U.R.S.S. poate fi privit ca un astfel de violonist virtuoz ce crează, în primul rînd, impresia unei perfecte realizări instrumentale. Însăși programul concertului transpune în mare parte piese celebre pe care le cunoaștem ca fiind pietre de încercare ale artei violonistice. De aici apare și nota originală a ansamblului, conceput nu ca un grup de soliști ci ca o vioară cu multiple posibilități sonore.

Această „vioară" ne-a dezvăluit farmecul Sonatei în sol minor de Haendel — scrisă pentru două viori. Polifonia ca și împletirea armonică a căpătat o amplificare ce depășea interesul experimental, prezentînd muzica într-o deplină unitate stilistică. De fapt această sonată a fost poate, din punct de vedere pur muzical, cel mai reușit moment al „recitalului".

Violoniștii ansamblului și-au propus să realizeze în alte lucrări acea unitate sonoră care crea de cele mai multe ori impresia unei tehnici unice. Astfel ne putem explica maniera de redare a sonorităților pînă în cele mai fine amănunte în lucrări care pun probleme chiar unui singur violonist. A aborda variațiunile de Paganini (Variațiuni pe tema capriciului nr. 24) sau de Tartini (variațiuni pe o temă de Corelli) este un act temerar care poate angaja multe dificultăți. Ne referim în principiu la pericolul simplificării textului sau la cel al desfășurării greoaie a ritmicii. Nu numai că s-au evitat astfel de inconveniente în lucrările amintite, dar noua învesmîntare a avut un farmec, am putea spune, personal.

Piesele de mai mică întindere ca antractul din baletul „Raimonda" de Glazunov, „Zborul cărăbușului" de Rimski-Korsakov, valsul din opera „Război și pace" de Prokofiev și „Jota" de Sarasate au avut ca scop, în primul rînd, preocuparea de a demonstra variate posibilități în realizarea diferitelor aspecte ale miniaturilor instrumentale. S-a remarcat în aceste lucrări modestia ansamblului care a evitat în permanență latura spectaculoasă, acea nuanță de efort în atingerea unei performanțe.

Calitățile lirice ale violoniștilor ne-au fost dezvăluite mai ales în „Aria" de Haendel și „Ave Maria" de Schubert. Linia melodică, care în mod obișnuit își găsește în vioară unul din cei mai fideli tălmăcitori, a unit sub o mare arcadă nuanțele delicate ca și momentele de culminație. Credem că în aceste lucrări a fost cel mai vizibil aportul dirijorului care a asigurat viziunea de ansamblu.

Natural că atunci cînd, pentru un ansamblu de o formație neobișnuită, repertoriul este în întregime format din transcrieri, anumite lucrări „nu cedează" seducției unei noi învesmîntări. Dacă cei care interpretează sînt artiști (ca în cazul de față), atunci nu poate fi totuși vorba de o nereușită, dar piesa respectivă capătă alt aspect. Nici stilistic și nici muzical „Passacaglia" de Haendel nu s-a apropiat de austeritatea originalului. Ritmica și împletirea vocilor au fost schimbate în dozajul lucrării pentru ca să se evite monotonia transpunerii. Într-adevăr, acest lucru a fost evitat, dar am avut în față portretul unui Haendel neautentic care ne-a cucerit mai puțin.

Tradiția unor grupări de genul Ansamblului de violoniști al Teatrului Mare Academic de Stat al U.R.S.S. o regăsim de-a lungul istoriei muzicii. Ar fi destul să amintim experimentele făcute de Berlioz sau celebrele concerte organizate de Pablo Casals. Meritul soliștilor acestui concert este însă cu atît mai mare cu cît cei 17 violoniști sînt membrii unei formații organizate care și-a cucerit popularitatea în rîndul iubitorilor de muzică. Decernarea premiului „Lenin" este o mărturie a calității acestui ansamblu.

Dirijorul Iuli Reentovici, care probabil a urmărit îndeaproape atît alegerea repertoriului cît și diferitele transpuneri și aranjamente instrumentale, dovedește o mare experiență artistică și o deosebită muzicalitate. Secondat de pianista Irina Scerbina, el a asigurat ansamblului acea coloană vertebrală necesară transformării unei formații într-un singur solist cu calități deosebite.

Ca un omagiu caldei primiri de care s-a bucurat Ansamblul de violoniști al Teatrului Mare Academic de Stat al U.R.S.S. la noi în țară, am avut plăcuta surpriză să ascultăm în bis „Hora mărțișorului" de Grigoraș Dinicu cîntată cu elan și spontaneitate de acești remarcabili muzicieni.

VICTORIA GIURCĂ

Basul Nicolai Ghiaurov

În vîrstă numai de 34 de ani, basul Nicolai Ghiaurov, artist al poporului din R. P. Bulgaria, se află în plină strălucire a însușirilor sale artistice excepționale. Remarcat încă de acum nouă ani, la al V-lea Festival al Tineretului și studenților de la Varșovia, Ghiaurov a desfășurat o bogată și valoroasă activitate în patria sa. Peste hotare s-a bucurat de primirea entuziastă a publicului muzical din Paris, Viena, Moscova, Londra, Chicago etc., cîntînd alături de Maria Callas, Giulieta Simionato, Franco Corelli, Tito Gobi, Boris Cristov etc. Împreună cu Nicolae Herlea, la Scala din Milano a cîntat în Don Carlos de Verdi și Bărbierul din Sevilla de Rossini.

Apariția lui Ghiaurov pe scena Teatrului de Operă și Balet al R.P.R. în rolul lui Mefisto din Faust de Gounod a fost așteptată cu un viu interes. Interpretarea sa se înscrie în viața muzicală a capitalei ca un eveniment de seamă. În acest rol complex, tînărul artist bulgar (deloc influențat de personalitatea copleșitoare a lui Șaliapin, sau de linia dată personajului de Alexandru Kipniss, ci mai de grabă amintind de Marcel Journet și de George Folescu), ne-a captivat cu vocea sa generoasă de bas cantabil, puternică și suplă, cu un timbru cald și pătrunzător, unitară în toată extensiunea, cu un grav rotund și nobil, un mediu amplu și acute strălucitoare. Tehnica vocală, muzicalitatea desăvîrșită și inteligența artistică subtilă i-au permis să-și mlădieze glasul și să exprime cu o forță de convingere inegalabilă tot ce are mai esențial personajul. La aceasta au contribuit în mare măsură și calitățile sale dramatice: plasticitatea mimicii și a gesticii precum și capacitatea de trăire ardentă a rolului. Dominînd scena, prezența artistului s-a remarcat și în momentele cînd nu cîntă, el fiind, actoricește, în permanentă desfășurare.

În duetul cu Faust din tabloul I, în Rondo-ul „Vițelul de aur" în „Blestemul florilor", Scena din biserică, dar cu deosebire în celebra Serenadă, oaspetele T.O.B.-ului a dăruit clipe de înaltă emoție artistică publicului nostru care l-a răsplătit cu neprecupețite ovații și aplauze. O distribuție aleasă a contribuit la reușita spectacolului (Cornel Fînățeanu-Faust, Maria Sindilaru-Margareta, Ladislau Konya-Valentin, Jean Bănescu-Brander, Zoe Dragotescu- Siebel și Maria Săndulescu-Marta).

La pupitrul dirijoral maestrul Jean Bobescu a vădit o preocupare susținută pentru fidelitatea stilului operei și a evidențiat sugestiv unele detalii.

AL. COLFESCU

Muzica în „studii și cercetări de istoria artei"

Mai puțin cunoscută publicului amator revista Studii și Cercetări de Istoria Artei editată de către Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R. îndeplinește o lăudabilă sarcină științifică în lumea muzicologiei noastre. Contribuția înscrisă regulat în coloanele acestui periodic la rubrica muzicală, constituie un aport îmbucurător al cercetătorilor secției la studierea temelor legate de dezvoltarea muzicii noastre. Răsfoind paginile de muzică, de la bun început impresionează în mod plăcut seriozitatea cu care se pun și sînt urmărite problemele. Variate ca preocupări, contribuțiile muzicologice inserate în caietele din ultimii trei ani (1961—1963), pot fi grupate, după trăsăturile lor predominante, în trei categorii :

a) Articole ce concentrează și sistematizează un material informativ, adesea inedit ;

b) Articole eseistice, tinzînd să interpreteze critic faptele consemnate ;

c) Articole consacrate analizei unei lucrări muzicale. Obiectivele tematice ale articolelor cad în perimetrul preocupării majore de adîncire a cunoștințelor referitoare la viața muzicală din trecut și de astăzi de pe teritoriul patriei noastre. După natura tematicii pe care o îmbrățișează, materialele tratează aspecte legate de : istoria muzicii și a muzicologiei romînești, cercetarea moștenirii compozitorilor înaintași, muzica noastră modernă și contemporană. Diversele tipuri de articole mai sus citate — într-o ordine care nu implică o judecată de valoare — sînt egalmente susceptibile de a contribui la rezolvarea problemelor pe care și le propun.

În rîndul articolelor aparținînd primei categorii — cu caracter predominant de informare — am remarcat articolul scris de Mircea Voicana în nr. 1/1963, p. 159—178. Articolul „Cezar Bolliac și contribuțiile lui la începuturile criticii muzicale romînești" reprezintă un aport al autorului la istoria criticii noastre muzicale. Aducînd un bogat material documentar, autorul stabilește întîietatea cronologică a lui C. Bolliac, față de N. Filimon, în critica noastră muzicală. Activitatea multilaterală a lui Bolliac — figură marcantă a mișcării pașoptiste — a atins la un moment dat, între anii 1836—1877, și actualitatea muzicală vremii.

Apreciind activitatea de publicistică muzicală a lui Bolliac, cu meritele și limitele pentru acea epocă autorul subliniază funcția socială pe care ea a îndeplinit-o, caracterul ei necesar și pozitiv în cultura trecutului nostru.

Același autor urmărește în (n. 2/1963, p. 510—519" „Condițiile și etapele constituirii societății muzicale" „George Enescu" de la Iași". Scoțînd în evidență rolul pozitiv al activității celei dintîi formații simfonice ieșene autorul reconstituie un moment din viața muzicală a orașului în anii 1918—1920.

Binevenite ni se pare contribuția bazată pe un valoros material informativ în parte inedit, al lui Nicolae Missir în nr. 2/1961, p. 490—504. Urmărind „Turneul de concerte întreprins de Franz Liszt în 1846-47" prin țările romîne, articolul se distinge prin ampla documentație. Folosind numeroase mărturii ale vremii, autorul își mărturisește intenția de a surprinde „semnificația mai adîncă a acestui eveniment muzical" petrecut în preajma mișcării revoluționare de la 1848. Năzuința autorului ar fi fost și mai bine realizată dacă s-ar fi insistat mai mult asupra simpatiilor pe care marele compozitor le-a nutrit față de ideile și intelectualitatea progresistă a timpului său.

Pozitivă ne apare, de asemenea, dorința de a pune în lumină aspecte valoroase ale moștenirii înaintașilor, intenție ce stă la baza unor materiale documentare. Astfel, Elena Zottoviceanu în „George Stephănescu — profesor de cînt" (nr. 1/1962, p. 217—227) împlinește portretul artistic al maestrului care, prin activitatea sa pedagogică plină de abnegație, se înscrie ca întemeietor al școalei vocale romînești.

Fernanda Foni a înmănunchiat, în materialul „Un pionier al muzicii de cameră romînești : Constantin Dimitrescu" (nr. 1/1961, p. 233—246), date referitoare la creația și activitatea în domeniul muzicii de cameră a acestui înaintaș al muzicii romînești. Încercarea ne apare cu atît mai utilă cu cît lipsa din publicistica noastră de specialitate a unei broșuri de popularizare despre viața și opera lui C. Dimitrescu, face ca marele public să aibă încă foarte puține idei clare asupra rolului și însemnătății acestui compozitor în istoria muzicii noastre.

Contribuțiile cu caracter de eseu critic alcătuiesc o bună parte a specificului paginilor despre muzică ale publicației. Ampla trecere în revistă a realizărilor vieții noastre artistice, prilejuită de aniversarea a 40 de ani de la înființarea P.C.R., s-a făcut simțită și în domeniul muzicologiei. Așa, de pildă, Alfred Hoffman în „Tematica nouă și întruchiparea ei în lucrările muzicale actuale" (nr. 1/1961, p. 173—183) abordează un subiect de imediată actualitate care stă în centrul preocupărilor criticii noastre muzicale. Ne simțim datori să subliniem valoarea definitorie a unor constatări. Pornind de la ideea că — în urma ridicării nivelului artistic al maselor — în viața noastră muzicală s-a impus pe primul plan criteriul calității, autorul atrage atenția, pe drept cuvînt, că accesibilitatea nu poate constitui o etichetă care să justifice dreptul la existență al unor lucrări slab realizate, că ea nu trebuie să contrazică adevărata valoare a operei muzicale, menită să răspundă unor exigențe sporite din partea iubitorilor de artă. Pe măsura lărgirii participării maselor la viața muzicală crește răspunderea socială a creatorului de artă față de opera sa și față de public.

Plecînd de la premisa că muzica fără program declarat dispune de mari resurse pentru exprimarea realității contemporane, A. Hoffman verifică această aserțiune pe temeiul lucrărilor unde aceeași tematică în esență (întruchiparea noului) este abordată cu ajutorul a diferite modalități creatoare, în cadrul unor forme muzicale ca : simfonia, poemul simfonic, oratoriul, opera. Considerațiile critice limpede înfățișate, deși nu epuizează bogăția de probleme pe care o ridică tema, își ating scopul propus, acela de a prezenta „diversitatea impresionantă de aspecte sub care tematica nouă apare în lucrările muzicale recente, faptul că ea permite afirmarea viguroasă a unor talente, a unor personalități, a unor stiluri diferite, incluse în șuvoiul unic și tot mai puternic al creației muzicale romînești realist-socialiste".

Pe o linie asemănătoare se situează articolul Elenei Zottoviceanu : „Privire asupra noii creații romînești pentru pian" (nr. 1/1963, p. 149—157). Stabilind de la bun început sarcina care stă în fața creatorilor noștri actuali, de a duce mai departe, în spiritul idealului estetic socialist, moștenirea enesciană, autoarea precizează că aceasta nu trebuie să ducă la limitarea evoluției creatoare, la epigonism sau pastișarea de mari modele. Sub acest unghi de vedere sînt scrutate cîteva lucrări pentru pian ale compozitorilor M. Jora și A. Stroe, după care autoarea se oprește ceva mai pe larg asupra muzicii de pian pentru copii, ca ramură a muzicii programatice. Deslușind cu înțelegere lumea pieselor pentru copii ale lui M. Jora, A. Vieru, M. Marbe, cercetătoarea lasă să se înțeleagă sal-

tul calitativ înfăptuit în anii din urmă în pedagogia noastră pianistică. O constatare asemănătoare este făcută şi pentru domeniul formelor mai dezvoltate, cum este concertul pentru pian şi orchestră. Modalităţile diferite de exprimare întîlnite la trei dintre cele mai recente concerte pentru pian (V. Gheorghiu, L. Glodeanu, P. Bentoiu), servesc autoarei la dovedirea afirmării personalităţii individuale în ansamblul unităţii de concepţie ce caracterizează muzica noastră de astăzi.

E. Zottoviceanu apare şi în nr. 1/1961, p. 185—199, cu materialul „Consideraţii asupra vechilor cîntece revoluţionare ale proletariatului nostru". E. Zottoviceanu dezvoltă în articolul citat o serie de precizări deosebit de utile cu privire la specificul, rolul şi principalele categorii ale cîntecelor revoluţionare în genere şi ale cîntecelor proletariatului nostru. Cu toate că nu aduce date inedite, cercetătoarea referindu-se la materialele publicate în broşura „Cîntece muncitoreşti revoluţionare" editată în 1957 de către Institutul de istorie a Partidului de pe lîngă C.C. al P.M.R., articolul se remarcă prin justeţea interpretărilor, făcute de pe poziţii estetice ştiinţifice. Problemele ridicate de cîntecul muncitoresc revoluţionar sînt însă cu deosebire complexe, datorită specificului său. Faptul că autoarea acordă o atenţie cu totul secundară materialelor publicate în prima noastră culegere de cîntece muncitoreşti „Glasul dezmoşteniţilor" (apărută în 1893), îi limitează putinţa de a limpezi sursele unei bune părţi a repertoriului citat, ca şi evoluţia sa politico-ideologică reală, de conţinut. Deşi, enumerînd izvoarele şi influenţele asimilate de cîntecul muncitoresc revoluţionar, omite să citeze cîntecul popular orăşenesc, autoarea demonstrează în ansamblu o justă perspectivă a genezei repertoriului, fapt ce se cuvine relevat. Cu toate rezervele făcute, meritele articolului fac ca el să reprezinte o contribuţie efectivă la clarificarea problemelor legate de cîntecul revoluţionar din ţara noastră.

Articolul Fernandei Foni „Apariţia formelor instrumentale şi de cameră în arta muzicală românească" (nr. 2/1962, p. 361—376) are calitatea de a arunca lumină asupra unor probleme mai dificil accesibile necercetătorului. Abordînd o temă despre care s-a scris mai puţin, autoarea reconstituie, pe baza contribuţiilor documentare, procesul de pătrundere şi afirmare a formelor urmărite în viaţa muzicală românească. Procedînd metodic, cercetătoarea coordonează date istorice îndeobşte cunoscute izbutind să dea o imagine cuprinzătoare. Analizînd caracterul creaţiilor instrumentale şi de cameră româneşti din secolul trecut, autoarea observă pe bună dreptate cultivarea concomitentă în muzica vremii a două stiluri: „unul în care elementul popular joacă un rol mai mult sau mai puţin important, şi altul în care elementul popular este cu desăvîrşire absent".

Alegînd cîteva „Interpretări variate ale concertului nr. 1 de Franz Liszt" (nr. 2/1963, p. 369—382) A Hoffman aduce o contribuţie la lărgirea problematicii obişnuite a revistei cu unele aspecte mai rar tratate în muzicologia noastră. Fără a analiza de la început şi pînă la capăt o anumită versiune, autorul discută unele momente caracteristice ale partiturii concertului prin prisma comparării a opt soluţii interpretative (E. Saner, S. François, G. Cziffra, W. Kempff, A. Rubinstein, J. Ogdon, V. Gheorghiu, S. Richter). Comentariile tind să clarifice concepţia interpretativă care a stat la baza diverselor tălmăciri punînd implicit în lumină unele aspecte ale evoluţiei stilului interpretativ pianistic în ultimele decenii.

O menţiune aparte se cuvine contribuţiilor remarcabile ale muzicologului Ştefan Niculescu, a cărui sîrguinţă în cercetarea creaţiei enesciene a fost remarcată încă mai de mult de publicul cititor. Dintre acestea, „Aspecte ale folclorului în opera lui G. Enescu" (nr. 2/1961, p. 417—430) se ocupă de una dintre laturile cele mai semnificative ale moştenirii enesciene. Ştiut fiind rolul fundamental al muzicii populare româneşti în formarea şi dezvoltarea stilului personal al compozitorului, cercetarea îndeaproape a acestei laturi capătă o însemnătate deosebită. Făcînd cu competenţă acest lucru, St. Niculescu relevă ca o particularitate a creaţiei lui Enescu faptul că „autenticitatea, caracterul ei popular, nu constau numai în valorificarea folclorului, dar şi în contopirea artistului cu sufletul, viaţa şi aspiraţiile poporului de care aparţine în exprimarea mesajului său profund uman într-un chip desăvîrşit şi pe o cale absolut personală". Tocmai aceasta a determinat „caracterul românesc al stilului compozitorului chiar şi pentru acele lucrări în care inspiraţia folclorică nu este explicit exprimată, şi tot de aici decurge unitatea întregii sale opere cu toată devenirea sinuoasă a stilului". Comentînd unele momente caracteristice din muzica enesciană (Rapsodia a II-a, Sonatele II şi III pentru vioară şi pian, Oedip etc.) autorul constată că „opera lui G. Enescu confirmă principiul *„makam"* enunţat ca o verigă de legătură între muzica populară şi cea cultă de către muzicologul maghiar Szabolcsi Bence. La capătul analizei sale, St. Niculescu subliniază că sinteza genurilor folclorice realizată de marele nostru compozitor în opera sa corespunde înaltului său ideal artistic, mesajul adînc omenesc al creaţiei sale, care a deschis una din căile majore de evoluţie ale artei muzicale europene.

Dacă paginile consacrate cercetării tematice a legăturii dintre muzica lui Enescu şi folclor dovedesc capacitatea de sinteză a autorului, celălalt articol al lui St. Niculescu, şi anume: „Octetul de coarde de George Enescu" (nr. 1/1962, p. 155—177) intră în categoria contribuţiilor cu caracter analitic. Impresionează, în articolul de faţă, multilateralitatea unghiurilor din care este examinată lucrarea, bogăţia consideraţiilor. Îmbinînd analiza formei şi a elementelor de micro — şi macrostructură cu definirea curbei emoţionale a muzicii, autorul izbuteşte să realizeze o exegeză valabilă, ce — fără a cădea în tehnicismul nejustificat — se distinge prin echilibrul şi temeinicia consideraţiilor.

Creaţia de cîtece a lui „M. Jora" formează obiectul unei alte meritorii contribuţii a lui St. Niculescu (în nr. 2/1963, p. 385—406) care subliniază de la început rolul deosebit de important al lui M. Jora în constituirea şi maturizarea liedului românesc cult. Investigînd cu subtilitate sursele originalităţii creatoare a compozitorului, autorul urmăreşte relaţia dintre cuvînt şi melodie, dintre imaginile muzicale şi formă în cîntecele lui M. Jora. Alături de recitativul melodic izvorît din inflexiunile limbajului vorbit, ca o altă trăsătură caracteristică a artei vocale a compozitorului, este evidenţiată construirea de imagini echivalente între poezie şi muzică. Se simte uneori necesitatea dezvoltării mai pe larg a unor constatări interesante enunţate în mod pozitiv. Deşi nu se merge în adîncime cu introspecţia critică, consideraţiile făcute cu spirit analitic aduc precizări deosebit de utile pentru cercetarea caracterului artei vocale de cameră a lui M. Jora.

Problemele abordate în revistă pînă acum sînt de un interes cert, dar este timpul ca să fie încercată încadrarea lor într-o temă mai mare, de sinteză. În etapa actuală se cuvine ca cercetarea istorică, ce îşi are rolul şi meritele ei, să fie îmbinată şi subordonată unei cercetări tematice cuprinzătoare. Numai pusă în slujba unor preocupări de sinteză va putea fi valorificată pe deplin metoda documentar-analitică.

Ne exprimăm în încheiere convingerea că redacţia va şti să împlinească acest deziderat contribuind la realizarea sarcinei principale ce revine muzicologiei noastre: întocmirea unei sinteze ştiinţifice a muzicii româneşti.

NICOLAE RĂDULESCU

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Cuprinsul

Pag.

George Georgescu

Un mare muzician al timpului nostru 1

GEORGE GEORGESCU 4

Ion Dumitrescu

Un artist de seamă al epocii noastre 5

Funeraliile artistului poporului George Georgescu 6

MOŞTENIREA ENESCIANĂ

George Manoliu

Privind astăzi concepţia şi arta interpretativă a lui Enescu 8

Radu Căplescu

O nouă contribuţie la cunoaşterea lui George Enescu 15

Wilhelm Berger şi Gheorghe Costinescu

Poemul „Vox Maris" 19

Dumitru Bughici

Sonata a 2-a pentru violoncel şi pian de George Enescu 33

DISCUŢII

Lisette Georgescu

Stil şi expresie în interpretarea liedului romînesc 39

J.-V. Pandelescu

MAMAIA 1964 — Al doilea Festival de muzică uşoară 42

ÎN SĂLILE DE CONCERT

Sorin N. Vulcu

Lieduri 44

W. B.

Recital de violă 45

Grigore Bărgăuanu

În pragul maturităţii 45

OASPEŢI

Victoria Giurcă

Formaţia de violonişti a Teatrului Mare din Moscova 46

Al. Colfescu

Basul Nicolai Ghiaurov 46

RECENZII

Nicolae Rădulescu

Muzica în „Studii şi cercetări de istoria artei" 47

Pe coperta I : George Enescu

I P. I. — c. 3457

24.164

Citiţi revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
şi a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă

APARE LUNAR

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă de la sate.

Abonaţii actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînnoirea abonamentului pe 1964.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe şase luni şi 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica", preţul unui exemplar fiind de lei 5.

Telefon : 15.21.19 şi 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion 16 Februarie

LEI 5

MUZICA

Nr. 10 OCTOMBRIE 1964

Deschiderea Festivă a celui de al treilea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu"

În seara zilei de 5 septembrie, a avut loc în sala Palatului R. P. Romîne, în prezenţa preşedintelui Consiliului de Stat al R. P. Romîne, Gheorghe Gheorghiu-Dej, a preşedintelui Consiliului de Miniştri, Ion Gheorghe Maurer, a altor conducători de stat, a numeroşi oaspeţi de peste hotare, membri ai corpului diplomatic şi a unei numeroase asistenţe, deschiderea festivă a celui de al III-lea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu".

Cu acest prilej au rostit cuvîntări, Ion Pas, preşedintele Comitetului de Organizare a celui de al III-lea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu", Ion Cozma, preşedintele Comitetului Executiv al Sfatului Popular al Capitalei R. P. Romîne şi Ion Dumitrescu, preşedintele Uniunii compozitorilor din R. P. Romînă.

După festivitatea de deschidere a urmat un concert susţinut de Orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „George Enescu" dirijată de Mircea Basarab, soliştii: violonistul Ştefan Gheorghiu, violoncelistul Radu Aldulescu şi pianistul Valentin Gheorghiu.

Programul a cuprins Triplul concert pentru vioară, violoncel şi pian de Paul Constantinescu, şi Simfonia I-a în mi bemol major de George Enescu.

Concertul s-a bucurat de o caldă primire, fiind viu aplaudat.

Festivitatea de deschidere şi concertul simfonic au fost retransmise de posturile romîneşti de radio şi televiziune.

6052

Cuvîntarea tovarășului Ion Pas

Doamnelor și Domnilor,
Stimați tovarăși
Dragi oaspeți,

Sînt fericit că am încă odată cinstea deosebită de a vă saluta, în numele Comitetului Național de Organizare, la reuniunea solemnă a deschiderii celui de al III-lea Concurs și Festival Internațional „George Enescu" — intrat în tradiția marilor acțiuni a căror importanță și semnificație trece dincolo de hotarele țării și care se înscrie, cu titlu de eveniment, în calendarul manifestărilor din domeniul artei muzicale de pretutindeni.

Mulțumesc oaspeților sosiți din aproape toate continentele lumii — personalități eminente ale artei muzicale; interpreți, compozitori, muzicologi și critici. Fac urări de succes tinerilor concurenți ce-și propun să păsească, plini de încredere și avînt, într-o carieră, în care printre cei mai aleși dintre ei, s-a ilustrat compatriotul nostru George Enescu.

Le urez tuturor bun-venit în frumoasa țară a lui George Enescu — țara cu admirabile locuri dăruite de natură și puse în valoare de nu mai puțin admirabilii oameni care trăiesc aci; țara cu oameni care își pun toate forțele în serviciul muncii pașnice, constructive; care dovedesc, prin gîndirea și fapta lor, că sînt atașați cu tot sufletul cauzei apărării păcii în lume, apropierii, prieteniei, colaborării; țară al cărei popor este înzestrat cu acele însușiri cărora George Enescu le-a dat expresie socială în creația sa.

Veți simți, stimați și iubiți oaspeți, care vă găsiți pentru întîia oară în mijlocul nostru, și veți regăsi aceia dintre d-voastră care ați mai fost la noi, cu prilejul întîiului și al doilea Festival și Concurs, căldura sufletească a acestui popor; vă veți putea da seama care îi sînt aspirațiile și în ce direcție își îndreaptă efortul creator.

Sînt numai două săptămîni de cînd am sărbătorit cu bucurie, cu mîndrie îndreptățită, cu încredere sporită în ziua de mîine, douăzeci de ani de la eliberarea patriei. Acestui drum nou al istoriei, George Enescu i-a dat dintru început adeziunea sa. Nenumărate sînt mărturiile care atestă că el își simțea permanent inima bătînd lîngă aceea a poporului său, că se bucura de succesele lui.

Instituind Concursul și Festivalul Internațional „George Enescu" și continuîndu-l din trei în trei ani, guvernul Republicii Populare Romîne a dat urmare sentimentelor de înaltă, unanimă prețuire a poporului față de creația muzicală a ilustrului compozitor care a fost totodată un nu mai puțin ilustru violonist, pianist, dirijor, pedagog.

Prețuirea și iubirea arătate lui George Enescu în anii puterii populare au fost statornice — ele manifestîndu-se, pe cînd trăia, prin alegerea sa ca deputat în întîia legislatură a Marii Adunări Naționale, prin numirea sa ca membru al Academiei Republicii Populare Romîne, prin atribuirea numelui său celei dintîi formațiuni simfonice romînești prin instituirea unor burse de stat apoi prin înființarea muzeelor din capitală și de la Dorohoi, prin restaurarea casei natale de la Liveni (sat care astăzi poartă numele lui), prin editarea și popularizarea creațiilor sale, prin permanenta prezență a operelor sale în programele orchestrelor simfonice și în acelea ale emisiunilor la Radio.

Omagiem și în această seară, și în zilele care vor urma, împreună cu distinșii noștri oaspeți de peste hotare, memoria ilustrului compatriot încorporat, prin universalitatea geniului său, galeriei marilor compozitori și interpreți ai lumii.

Constatăm cu multă satisfacție interesul tot mai mare arătat de la o dată la alta, acestor manifestări prin prezența sporită a personalităților lumii muzicale, prin aceea a numărului mult crescut al concurenților din străinătate și din țară, prin spațiul pe care, încă de multă vreme, ziarele, revistele, posturile de radio străine îl acordă lor.

Sîntem bucuroși.

Concursul și Festivalul Internațional „George Enescu" reprezintă o manifestare de cultură și artă care se înscrie pe linia acelor acțiuni de natură să contribuie la cunoașterea valorilor artistice ale popoarelor — iar prin ele să ducă la apropiere, prietenie, cooperare.

Declar, în numele Comitetului Național de Organizare, deschis al III-lea Concurs și Festival „George Enescu", exprimînd convingerea că, prin felul în care se va desfășura, opera marelui nostru creator și creația compozitorilor romîni contemporani își vor transmite încă odată mesajul generos; adresînd totodată interpreților tineri care s-au înscris la Concurs îndemnul de a se inspira în viața și cariera lor din învățămintele vieții și operei omului și artistului, care a fost totodată un la fel de mare, atent și cald îndrumător.

* * *

Din mijlocul nostru, din rîndurile acestui Prezidiu de onoare, lipsește artistul al cărui mare talent a servit cu strălucire timp de aproape cincizeci de ani, creația muzicală romînească și universală, George Georgescu.

Personalitate artistică de prim rang, desfășurînd o activitate neobosită, rodnică, în țară și peste hotare, prețuit de toți iubitorii de muzică din întreaga lume, devotat cauzei patriei sale, artistul poporului George Georgescu lasă prin moartea sa un mare gol. Pierderea sa ne-a întristat profund.

În memoria scumpului dispărut vă propun să păstrăm cîteva clipe de reculegere.

Cuvîntarea tovarășului Ion Cozma

Stimați oaspeți,

Îngăduiți-mi ca în numele Comitetului Executiv al Sfatului Popular al Capitalei ca și al tuturor cetățenilor orașului București să urez bun venit tuturor oaspeților sosiți din 39 de țări pentru a participa la cel de al III-lea Concurs și Festival Internațional George Enescu.

Ne manifestăm bucuria că în orașul în care a trăit și a creat George Enescu sînt prezente eminente personalități ale vieții artistice mondiale și tineri muzicieni, participanți la tradiționalul nostru Concurs care și-a cucerit un loc de seamă în palmaresul manifestărilor muzicale.

Cetățenii Capitalei noastre așteaptă cu justificată nerăbdare manifestările concursului și festivalului și sînt dornici să cunoască, să aprecieze și să admire măiestria artistică a interpreților.

Nădăjduiesc în același timp că prezența dvs. în București va fi un bun prilej de a cunoaște orașul nostru, harnicii și pașnicii săi locuitori, realizările lor, instituțiile de cultură nou create, pulsul vieții cotidiene în cele mai diverse aspecte.

Vă invităm ca în timpul dvs. liber să vizitați muzeele și alte instituții pentru a cunoaște arta poporului nostru, particularitățile ei, ceea ce aduce ea inedit în patrimoniul culturii mondiale.

Orașul nostru a cărui vîrstă a trecut de 500 de ani nu a îmbătrînit, ci dimpotrivă întinerește și vă veți convinge de acest lucru parcurgînd noile magistrale, bulevardele, noile cartiere. Așa cum cere o veche tradiție, el s-a împodobit sărbătorește pentru a vă întîmpina pe d-voastră, soli ai artei muzicale din întreaga lume, așa cum se cuvine.

Permiteți-mi ca în numele cetățenilor orașului București să vă urez încă odată bun venit în Capitala patriei noastre și deplin succes la cel de al III-lea Concurs și Festival Internațional „George Enescu".

Cuvîntarea compozitorului Ion Dumitrescu

Dragi tovarăși,
Doamnelor și domnilor,

Permiteți-mi mai întîi, ca în numele muzicienilor din țara noastră — compozitori, muzicologi, interpreți — să prezint un cald și prietenesc salut oaspeților din toată lumea, care au sosit în Capitala Republicii Populare Romîne pentru a participa la cel de al III-lea Concurs și Festival Internațional „George Enescu".

Izvorît din tinerețea și din noul care strălucesc astăzi pe frontispiciul culturii romînești, Concursul și Festivalul „George Enescu" și-a format o frumoasă tradiție și a dobîndit un înalt prestigiu în întreaga lume.

Personalitatea ilustrului reprezentant și înaintaș al muzicii romînești se profilează tot mai puternic și mai luminos, luîndu-și locul și importanța pe care le merită în contextul mișcării muzicale mondiale.

Figura de muzician complex a lui George Enescu se aliniază la rînd cu cei mai mari muzicieni ai timpului său. El se situează în același timp în fruntea generațiilor de muzicieni romîni, al căror prestigiu pe plan național și internațional se afirmă din ce în ce mai mult, odată cu dezvoltarea și ridicarea culturii noastre noi. Dragostea nețărmurită față de poporul său și legătura strînsă cu pămîntul natal au adunat în opera sa valori emoționale și de înaltă calitate artistică muzicală care cresc, se dezvoltă și înfloresc în operele compozitorilor romîni de astăzi.

În condițiile dezvoltării muzicii romînești în anii de după eliberarea țării, tradiția enesciană a însemnat o orientare și o bază solidă de pe care

compozitorii și interpreții de toate generațiile au evoluat și evoluează spre o nouă etapă creatoare.

Ne-am obișnuit să participăm odată la trei ani, cu inima bătînd sărbătorește, la această cinstire a marelui fiu al poporului romîn.

Ne-am obișnuit, totodată, să întîmpinăm cu largă ospitalitate pe solii lumii muzicale contemporane, care vin să aducă prinosul lor de admirație valorilor lăsate de George Enescu.

Dorim ca alături de vechii cunoscători ai moștenirii enesciene, tot mai mulți muzicieni și noi iubitori de muzică de pretutindeni să se apropie de opera sa.

Prin Concursul și Festivalul de la București, muzica lui George Enescu poartă tot mai departe ecoul vibrant al artei și culturii noastre, integrîndu-se în tezaurul artistic al umanității.

Cînd vedem că un public iubitor de muzică, din ce în ce mai numeros cunoaște și îndrăgește muzica maestrului romîn, cînd aflăm că în toată lumea se organizează concerte dedicate lui, cînd la Opera mare din Paris se aplaudă cu entuziasm „Oedip" și cînd un număr tot mai mare de vizitatori cercetează muzeul „Enescu" ne convingem că acțiunile întreprinse pentru valorificarea moștenirii enesciene și-au dat roadele.

Expresie a grijii care s-a acordat permanent dezvoltării culturii naționale în cei 20 de ani de la eliberare, Concursul și Festivalul Internațional „George Enescu" reprezintă în același timp o manifestare a acțiunii consecvente de întărire a prieteniei cu toate popoarele, de slujire a cauzei progresului și a păcii.

1958, 1961, 1964 — iată trei momente ale unui impresionant crescendo artistic, o admirabilă suită pe tema muzicii lui Enescu, împletită cu valorile artei universale și noi românești. Nu numai prin numărul de fiecare dată sporit al concurenților, interpreților și auditorilor, dar și prin valoarea și nivelul manifestărilor, Concursul și Festivalul Enescu se bucură de o prețuire și un interes din ce în ce mai mare.

Asistăm de la o vreme la o lăudabilă competiție în interpretarea operelor lui Enescu, nu numai cu prilejul Festivalurilor și nu numai între participanți, dar și între alți muzicieni — soliști sau ansambluri.

Sub ochii noștri se creează o bogată și variată experiență pentru cunoașterea muzicii lui Enescu. Și cu această ocazie se realizează un schimb necesar între valorile culturii muzicale din țara noastră și de peste hotare.

Odată cu muzica lui Enescu și a celorlalți compozitori români, alături de valorile muzicii universale, în aceste zile ale lunii septembrie 1964, pornește din București mesajul artei pusă în slujba oamenilor, dorința de pace și colaborare internațională.

Nu am putea mai bine exprima bucuria și însuflețirea pe care ni le trezesc în suflet deschiderea celui de al III-lea Concurs și Festival Internațional „George Enescu" decît urînd concurenților deplin succes și dorind oaspeților Festivalului cît mai multe momente de bucurie și desfătare înaltă, artistică, pe care să le poarte cu ei și să nu le uite niciodată. Noi — gazdele — ne-am străduit să facem totul ca această sărbătoare a artei românești și internaționale să contribuie la împlinirea nobilei aspirații a lui Enescu:

„Omenirea trebuie să învețe să fie fericită. Artistul dezvăluie omenirii calea spre armonie, spre fericire și pace".

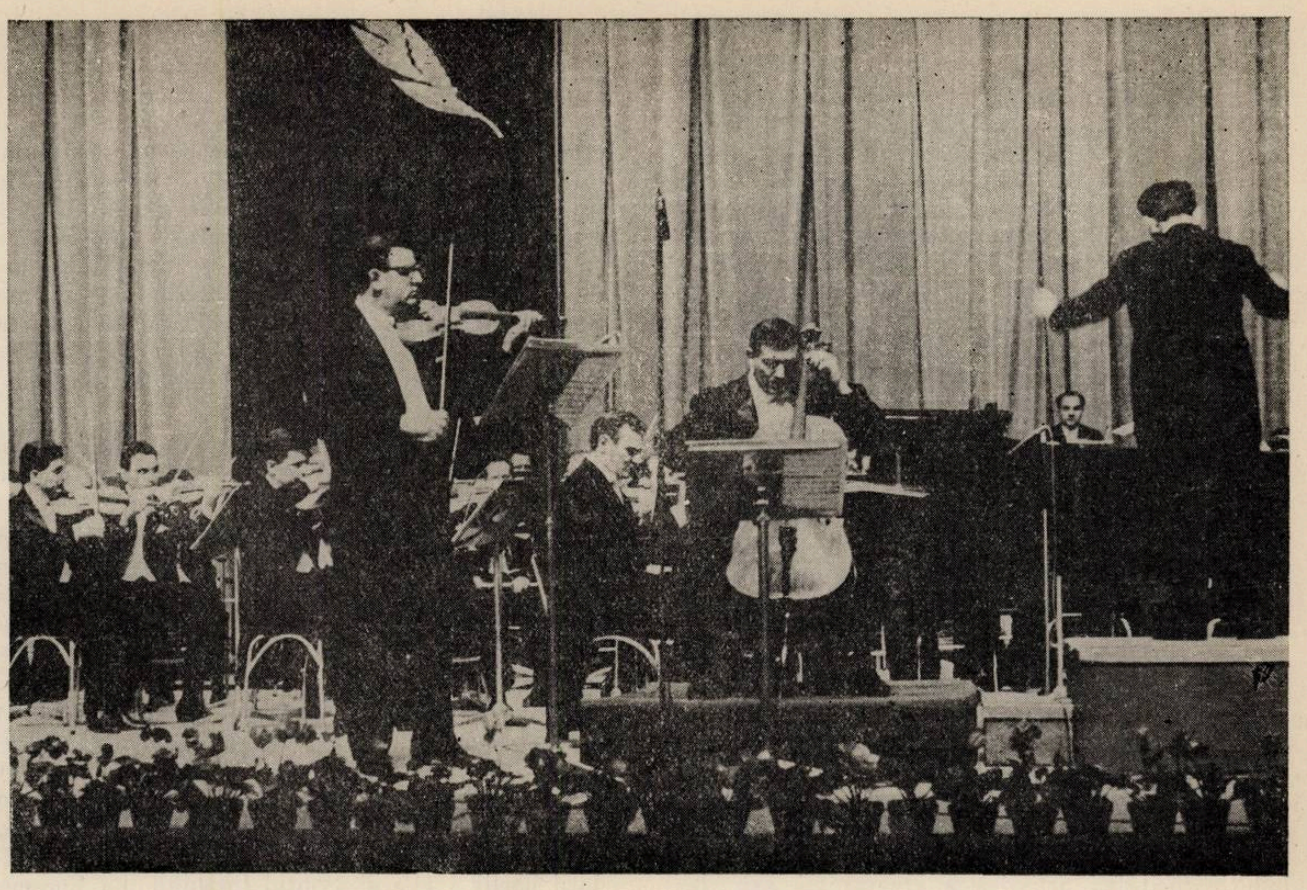
Acordarea Premiului de Stat al R. P. Romîne pe anul 1964

Consiliul de Miniștri al R. P. Romîne a hotărît să acorde Premiul de Stat pe anul 1964 în domeniul muzicii, după cum urmează:

PASCAL BENTOIU: Pentru lucrările „Concert pentru vioară și orchestră" și „Concert nr. 2 pentru pian și orchestră".

NICOLAE HERLEA: „Pentru merite excepționale în afirmarea artei interpretative românești în ultimii ani".

A fost acordat, deasemeni, Premiul de Stat unui colectiv care a realizat filmul „Lupeni 29", din care face parte și compozitorul Theodor Grigoriu.



PETRE CODREANU

Concertul inaugural

O puternică emoție domnea, în clipele deschiderii Festivalului, în rîndul miilor de auditori care umpleau marea sală a Palatului cît și al ansamblului primei noastre orchestre simfonice în seara de 5 septembrie, zi devenită tradițională în viața muzicală românească și internațională.

Cuvintele vibrante, rostite la tribuna înaltului forum muzical, au adus în inimile tuturor rezonanțe profunde, prezența copleșitoare a memoriei maestrului, însuflețind deopotrivă publicul și pe executanți. Mai mult decît interesul intrinsec al unui concert simfonic, viu așteptat în intervalul dintre două stagiuni, manifestarea a creat acea atmosferă solemnă specifică evenimentelor artistice și memorabile.

De obicei, concertul inaugural al unei suite de festivități muzicale cuprinde lucrările cele mai reprezentative, adecvate profilului și scopului pentru care au fost concepute manifestările. Cele două lucrări interpretate de Filarmonica de Stat „George Enescu" sub conducerea lui Mircea Basarab sînt, din acest punct de vedere, fericit alese : *Simfonia I* de Enescu și *Triplul concert* pentru vioară, violoncel și pian de Paul Constantinescu. Prin ele se face auzit glasul muzicii românești, aflată în plină afirmare, pe arena artistică mondială.

Simfonia de Enescu este deja cunoscută și cîntată în lume ; deși de dată recentă, *Triplul concert* de Constantinescu a intrat în conștiința muzicală a auditorilor noștri ca una dintre cele mai reușite compoziții — nu numai ale regretatului autor ci și ale creației românești contemporane. Programarea sa în Festival este un prilej de a releva unui impozant număr de personalități ale vieții muzicale mondiale prezente la București nivelul actual al creației noastre.

Paul Constantinescu se numără printre acei compozitori din generația mai tînără decît Enescu, care au aplicat principiile estetice privitoare la inspirația din folclor, păstrîndu-și totodată, distinct trăsăturile personale. Lirismul lui Paul Constantinescu este deosebit de cel enescian, iar unele caracteristici ce țin de vigoare, umor îi sînt numai lui proprii.

Triplul concert reprezintă o lucrare de sinteză a autorului și o perspectivă de evoluție curmată de dispariția lui prematură. Remarcabilă este înainte de toate, profunzimea conținutului, finețea

nuanțelor unor stări sufletești ce merg de la lirism serios pînă la sbucium, de la dramatism intens pînă la voioșie. Corolarul ideilor poetice ce stau la baza lucrării este un limbaj de mare varietate și prospețime. Invenția melodică a autorului este într-un autentic stil popular, unele contururi asociindu-se pentru ascultător cu cîntece din diferite genuri — baladă, bocet etc. Tratarea instrumentelor soliste (soliste nu în accepțiunea concertului romantic ci mai degrabă în aceea a unei simfonii concertante) se distinge, îndeosebi în partea centrală prin caracterul unei individualități prin integrarea în grup; mai exact, această expresie, aproape paradoxală, poate fi explicată prin precizarea că procedeele polifonice abundente evidențiază fiecare instrument însă în cazul unei eterofonii care le leagă într-un bloc expresiv unitar, monolit. În *Triplul concert* se dezvăluie întreaga personalitate și concepție despre viață a lui Paul Constantinescu: idei robuste, nu lipsite de umor, în compensație cu învolburări dramatice și chiar accente tragice; coda părții ultime îmi aduce întotdeauna aminte de sprinteneala ironică a unei remarci într-o discuție cu Paul Constantinescu: este, prin vioiciunea ei glumeață, o replică plină de optimism, într-un moment încordat.

Simfonia I de Enescu este scrisă la 24 de ani. La această vîrstă Enescu avea deja o experiență în genul simfoniei (scrisese așa numitele lucrări „de școală"). Simfonia I este o lucrare ce dezvăluie maturitatea artistică a creatorului (și alte compoziții, anterioare, sînt „de maturitate", dar aici este vorba despre un gen complex, despre stăpînirea mijloacelor de redare a unei gîndiri simfonice). Avînturile generoase ale vîrstei își fac auzit ecoul încă din tema-semnal de debut: nu numai tonalitatea — mi bemol major — ci și ethosul simfoniei au determinat pe unii comentatori să o supranumească „eroica enesciană". Dintre cele 3 părți (un ciclu simfonic mai puțin frecvent), cea mijlocie este enesciană în înțelesul pe care termenul îl relevă privitor la lucrări ulterioare. Lirismul concentrat, o meditație cu accente grave dar echilibrată îi sînt caracteristice. Această parte apare mai personală în raport cu celelalte și în ce privește utilizarea principiilor simfonismului.

Ținuta interpretativă a concertului inaugural a fost la nivelul cerut de ciclul sărbătoresc în care se încadra.

Ștefan Gheorghiu, Radu Aldulescu și Valentin Gheorghiu au vădit afinități de sensibilitate în tălmăcirea profundă și convingătoare a *Triplului concert* de Paul Constantinescu, îmbinînd strălucirea instrumentală cu introspecția cîntului, înțelegînd raportul dintre grupul solistic și ansamblu, în dialectica sa. Conducerea muzicală a lui Mircea Basarab s-a vădit și de astă dată precisă, echilibrată, avînd drept unic scop dezvăluirea sensurilor partiturii. Enescu a sunat sub bagheta sa cu o prospețime ce nu o cunoșteam din alte interpretări, relevîndu-se îndeosebi prin discreția și finețea redării părții a II-a și avîntul finalului. La Enescu, orchestra, „încălzită", s-a regăsit în cea mai bună formă a sa.

GHEORGHE FIRCA

„Vox Maris" în primă audiție

De o excelentă ținută, întrevăzînd în aceasta munca prealabilă de pregătire a programului, atenta urmărire a unui ideal al calității sonore și al tehnicității de ansamblu pentru a reda cu maximă forță adevărul artistic, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii ne-a oferit sub bagheta lui Iosif Conta, *Simfonietta* de Ion Dumitrescu, „*Sacre du printemps*" de Igor Stravinski și, în primă audiție mondială, *Poemul „Vox Maris"* de George Enescu.

Din primele măsuri ale Simfoniettei, orchestra și dirijorul au evidențiat precizia ritmică, clara diferențiere a planurilor sonore, accentuarea culorii armonice și timbrale (solo-urile lemnelor, mai ales, au fost redate cu îngrijire). Este ceea ce apropia cel mai mult interpretarea lui Iosif Conta de spiritul epic, bogat imagistic al lucrării.

Eveniment al „Festivalului și al vieții noastre muzicale, prezentarea într-o altă lumină stilistică și ambianță de idei și expresivă, a poemului „Vox Maris" de George Enescu, înscrie cel de-al doilea punct de merit al concertului orchestrei Radioteleviziunii.

Nu vom insista asupra poemului însuși care, contrar obișnuitei, a beneficiat de pe acum de ample comentarii și o fundată analiză *) ci ne vom mărgini în a evidenția, și aici, meritele excepționale ale interpretării.

Pătruns de umanismul care a dat viață multora din marile pagini enesciene (cu Simfonia a III-a și „Oedip" are multiple fuziuni în spirit și realizare) poemul „Vox Maris" degajă o puternică vibrație lirică, un dramatism interior de neasemuită noblețe.

Liniile învăluitoare ale melodicii enesciene, potențate prin poli-melodismul și heterofonia specifică, instrumentația, care, în ultimă versiune de

*) Vezi în nr. anterior al Revistei, studiul dedicat lucrării de Wilhelm Berger și Gheorghe Costinescu.

„mare orchestră", atinge aici aglomerări dar și transparențe prevestitoare ale „Simfoniei de cameră", au fost redate în adevărata lor lumină.

Ceea ce ni s-a părut de asemenea un succes al interpretării — sarcină nu ușor de rezolvat — a fost conturarea cu claritate a marelui punct culminant (situat la sfîrșitul dezvoltării) urmînd unor succesive momente de creștere expresivă, după care cuvîntul ultim, de o emoție unică la Enescu, al percuției solo a conferit întregii lucrări un sentiment dominant, încheind ciclul unei drame.

Reînscrierea în competiție a unor creații contemporane de complexitatea unui „Sacre" este de-o potrivă în avantajul ridicării nivelului orchestrelor și al publicului, cel din urmă avînd posibilitatea familiarizării „pe viu", de la estrada de concert cu aceste capodopere. Singure, emisiunile radiofonice rezervate obișnuit acestei acțiuni se arată adesea ineficace în a crea acea opinie favorabilă a publicului în vederea acceptării unor valori contemporane, care deși nu mai pot fi considerate de ultimă oră, rămîn obligatorii pentru înțelegerea unui larg univers. Baletul lui Stravinski „Sacre du printemps", lucrare viguroasă, plină de culoare și vitalitate, este, pentru prima jumătate de veac, una — dacă nu cea mai importantă — dintre producțiunile care au deschis căi noi în arta muzicală — cu deosebire în ce privește orientarea stilistică a descendenților școlilor naționale, dezvoltători, pînă la înaltă expresie contemporană a resurselor modalului, tradițional sau folcloric, existent în practică vie sau elaborat. „Sacre" aduce ceea ce astăzi se numește tot mai frecvent o nouă morfologie și sintaxă a materialului sonor, fapt sesizabil în perceperea microcosmosului limbajului ca și a întregului arhitectonic, altele decît în oricare dintre lucrările de pînă atunci. Or, aceasta nu dintr-un gratuit și încîntător joc al formelor (în ciuda impresiei produsă cîndva celor care au declanșat „scandalul Sacre" sau chiar în ciuda unor declarații ale compozitorului) ci dintr-un îndemn interior, autentic, demiurgic. Ai uimitoarea senzație, care cu timpul se adîncește că însăși sentimentele umane sînt re-create, sînt redescoperite și redate într-o formă viguroasă, împrospătată, venită din străfundurile a ceea ce înseamnă pentru „Sacre" sursa primitivismului.

Iată, așa dar, oportunitatea păsirii de către interpreții acestei lucrări a unei noi trepte, dacă ținem seama de problemele de ritmică pe care le ridică (fie că este vorba de redarea pregnantă a unor formații ritmice „bloc", fie din extraordinara complexitate metrică, de poli-metrie și poli-ritmie, sau de libertatea improvizatorică a acestui element), de frazare și modul de atac, de sonoritate spațializată (într-un fel ce prevestește stereofonia), de nerepetabilitatea combinațiilor timbrale.

Dacă ici-colo grija deosebită acordată respectării „ad literam" a acestor date ale limbajului nu a fost însoțită în aceeași măsură de grija reliefării cu naturalețe a expresivității (avînd certitudinea realizării depline a acesteia într-o viitoare execuție), majoritatea momentelor ne-au relevat un „Sacre" propriu-zis, plin de energie și strălucire.

Acompanierea în bune condițiuni a Concertului pentru violoncel de Haydn, interpretat de Gaspar Cassado (vom avea ocazia să revenim asupra artei reputate a solistului) a relevat meritele orchestrei Radio-televiziunii și în reușita acestui punct de interes al programului.

ADA BRUMARU

Recital de lieduri românești

Prezența creației compozitorilor noștri în festival a fost marcată și printr-un consistent recital de lieduri menit să deschidă oaspeților străini perspective asupra unui vast repertoriu de cameră, deosebit de însemnat în peisajul realizărilor din ultimii ani. Într-o armonioasă vecinătate s-au aflat rînduite compoziții mai demult cunoscute și verificate ca statornice succese ale autorilor lor și lucrări mai noi.

Lirica de inspirație argheziană alcătuiește unul din cele mai atrăgătoare capitole ale culturii noastre contemporane. Nu de puține ori versul arghezian, tulburătoarea lui noutate spirituală și pregnanța atmosferei sale și-au strecurat farmecul în conștiința artistică a compozitorilor noștri, generînd frumoase pagini muzicale născute din armonia cuvîntului potrivit alături de muzică. Unul dintre cele mai răscolitoare astfel de exemple este „Cîntecul din fluier" de Mihail Jora care (simțim aceasta cu fiecare nouă audiție a lucrărilor maestrului) a reușit cu fidelitate totală față de poet și afirmînd în același timp trăsături ferme ale personalității sale de compozitor, să creeze adevărate modele ale genului. „Cîntecul din fluier" — imagine de destrămare și mizerie cumplită — pare crescut odată, vers și muzică, dintr-o rădăcină unică a aceleiași inspirații ; l-a interpretat Ion Piso cu mare intuiție a sensului dramatic acut, caracteristic acestui poem muzical al durerii. Am aplaudat ideea interpretării cîntecului „Moină" de Mihail Jora pe versuri de George Bacovia, aproape fără respirație după „Cîntecul din fluier" ; în

adevăr cele două lucrări sînt expresia aceleiași neliniști a sufletului năpădit de tristețe apăsătoare.

Un pastel de colorit afectiv nostalgic schițează Valentin Gheorghiu în „Tîrziu de toamnă" deslușind o ușoară tentă romantică a versurilor lui Tudor Arghezi. (solistă Martha Kessler). Dezvoltînd cu ingeniozitate valori ale melosului popular, Carmen Petra surprinde altă fațetă, dintre cele multiple ale geniului poetului : naivitatea gingașă, zburdălnicia din „Nici nu-i pasă" și știința lui uluitoare de a prinde universul și legile sale în urzeala meșteșugită din cîteva cuvinte. Emilia Petrescu — interpreta acestor două lieduri — a creat în după-masa aceea, alături de Ion Piso, cele mai frumoase momente ale recitalului.

Pe Eminescu din „Și dacă..." și „Somnoroase păsărele" două poezii dintre cele mai populare, poezii a căror expresie lirică emoționantă decurge din desăvîrșita lor simplitate, l-am regăsit în liedurile lui Tudor Ciortea. De asemenea Eminescu, același romantic destăinuindu-se astfel în sonete, este tălmăcit de Pascal Bentoiu în „Sînt ani la mijloc" și „Cînd însuși glasul" (două din cele trei sonete alcătuind de fapt un singur poem muzical). Bentoiu urmărește îndeaproape, vers cu vers, sentimentul și imaginea, construind atmosfera întregului din contopirea unor detalii finisate (ce subtilă este, de pildă, acea rostire fără pian a versului „Cînd însuși glasul gîndurilor *tace*"...)

Cu conștiința că asemenea apreciere este de domeniul profesional al criticii literare, aș îndrăzni să rînduiesc alături de cei doi, cei mai mari poeți romîni, pe Nicolae Labiș, contemporanul dispărut, ale cărui stihuri pătrund cu tot mai multă consecvență în laboratorul muzicii noastre. Pentru Labiș poezia a fost un mijloc de a exprima idei, stări de fapt, frămîntări și dîrze aspirații ale vieții contemporane. „Lupta cu inerția" se afirmă deci ca un simbol, ca o normă de comportare a omului (a artistului) față-n față cu lumea nouă pe care trebuie s-o înfrunte și s-o înțeleagă, înțelegîndu-se, clarificîndu-se mai întîi pe sine însuși. Cornel Țăranu în „Dor" creează, într-o comunicare liberă cu cîntecul popular, o muzică pregnantă în raport cu exprimarea gîndului poetic (aci se poate surprinde și o identitate între frămîntările tînărului Labiș, căutînd limpezirea menirii sale și aceleași întrebări cărora compozitorul, tînăr și el, trebuie să le răspundă). Cu „Subiect de bocet", Doru Popovici demonstrează — și nu e ușor — că și miniatura poate trata teme mari, cum este aceea a condamnării războiului și asupririi, înfățișîndu-le ca pe adevărate molime nimicind umanitatea. Este una dintre lucrările cele mai impresionante ale compozitorului care dezvăluie aci, — pe lîngă alte date cunoscute ale meșteșugului său — și o reală forță de întruchipare a tragicului. Martha Kessler are în acest lied una din remarcabilele ei interpretări ale repertoriului de cameră romînesc.

În afara celor două reușite lieduri de Hilda Jerea „Întoarcere" — o meditație amară respirînd atmosfera apăsătoare specifică poeziilor lui Lucian Blaga — și „Sfinte Soare" — entuziast omagiu al luminii dătătoare de viață — (remarcăm aci vivacitatea și umorul Teodorei Lucaciu) și de liedul „De veghe" în care Zeno Vancea transpune cu fină muzicalitate pe Rainer Maria Rilke, programul a conținut melodii pe versuri contemporane : Veronica Porumbacu în cele două lieduri de Theodor Grigoriu, „Surîsul luminii" și „Octombrie", pline de interes pentru completarea aprecierilor noastre asupra resurselor compozitorului și în genul vocal de cameră ; Mihai Beniuc și Victor Tulbure în transpunerea lui Diamandi Gheciu în două melodii foarte inspirate al căror subiect este iubirea ; din nou Mihai Beniuc în cunoscutul lied „Pe colinele cu lanuri" de Zeno Vancea ; Eugen Frunză în liedul „În brigadă", de Laurențiu Profeta, oglindind entuziasmul tineresc al muncii constructive. Un omagiu lui Paul Constantinescu a adus Ladislau Konya interpretînd, la o temperatură emoțională adecuată, amplul cîntec cu rezonanțe de baladă „Gornistul" (versuri de Al. O. Teodoreanu).

Concertul de lieduri romînești a avut o ținută muzicală de prestigiu și prin participarea compozitoarei Hilda Jerea, eminentă muziciană și pianistă interpretă a acompaniamentului în muzica de cameră vocală.

GEORGE MANOLIU

Henryk Szeryng

Cel de al III-lea Festival Internațional „George Enescu" a adus pentru a doua oară în mijlocul nostru —printre alți soli de seamă ai interpretării — pe violonistul și profesorul Henryk Szeryng. Concertele Szeryng au fost adevărate sărbători, iar îndelungatele ovații răsplătite cu nenumărate suplimente au reînoit și o veche prietenie. Pentru profesiunea noastră însă, putem vorbi de un fericit prilej de reflectare și de adîncire a problemelor de interpretare. În adevăr, atît alegerea repertoriului, cît și interpretarea lui Szeryng au constituit o autentică și impresionantă demonstrație de artă.

Repertoriul a cuprins lucrări din toate genurile și stilurile, de la concert la piesă mică, de la Vitali la Prokofiev.

De la ambele concerte am plecat cu certitudinea că realizările acestui mare artist sînt iluminate de o vie inteligență și că logica expunerii sale este expresia unei temeinice culturi.

O confirmare a acestei convingeri o constituie faptul că, scriind aceste rînduri la mai bine de două săptămîni de la concert, în încercarea de a readuce în conștiința noastră impresiile ce urmează să le împărtășim cititorilor, aceeași explicație

unică a artei lui Szeryng se impune în primul plan al reprezentării.

S-ar putea spune că inteligența și cultura sînt de fapt (alături de talent, bineînțeles) postulatele măiestriei. Este adevărat, dar revelația produsă de echilibrul acestor date este rară, chiar la nivelul concertiștilor de circulație internațională. Interpretarea lui Szeryng — indiferent de muzica aleasă — reflectă permanent o înaltă concepție artistică, de o desăvîrșită claritate ; de aci, acel uluitor firesc, acea distincție a expresiei, care nu se întîlnesc ușor. Totul este organizat cu o mare putere de convingere.

Nu am manifestat un entuziasm deosebit pregătindu-ne să ascultăm Concertul de Ceaikovski, a cărui frumusețe fanată este mereu îngroșată și prefăcută de variate interpretări sentimentale, sau deformată de beția vitezei. Și iată că Szeryng a izbutit să ne încordeze atenția pînă la ultima notă, obligîndu-ne să aflăm un Ceaicovski proaspăt, distins, cu o rezervă de expresie de rară noblețe. Tempo-urile s-au supus unei discipline implacabile. Fiecare pasaj a devenit inteligibil, păstrînd totuși o captivantă fluență. Toate gamele, toate dublele (cu osebire trioletele din reexpoziție) au fost prezentate cu un aer de explicație. În cele mai dificile momente, totul se înfățișa la modul unei uluitoare simplități. Întregul concert nu părea greu. Vom aminti și celebra Canzonetta, căreia Szeryng i-a conferit un sens voit desuet, eliminînd cu dibăcie orice posibilitate de dulcegărie. O tristețe nostalgică și atît. Finalul, vioi fără agitație. Meno mosso larg și cu o nuanță de asprime pe coarda sol. În Bach (Fuga în sol minor), Szeryng dovedește o mare stăpînire a stilului. Agogica este călăuzită de acel echilibru despre care am vorbit. Divertismentele respiră o subtilă poezie. Acordurile, fără reveniri, placate — cînd este posibil — dar generoase, nu aspre. În general emisia sunetului admirabil aleasă. În recital, prefața elegantă a Ciacconei de Vitali a făcut loc reflecției și interiorizării pe care le implică cea de a treia Sonată, în re minor, de Brahms. Mișcări calme, în care violonistul pare să se asculte și să caute imagini noi, corespunzătoare paginilor de înaltă inspirație. Rezervat în Adagio ; „Un poco presto e con sentimento" cu un aer de tristețe ; finalul tumultos, mai mult vibrant decît agitat. În desfășurarea întregii lucrări, Szeryng a urmărit realizarea acelei respirații largi, brahmsiene, care transfigurează caracterele obișnuite ale mișcărilor (presto, allegro etc.).

În Prokofiev, Szeryng a devenit plin de humor, incisiv, strălucind de eleganță, amuzat de propriile sale rafinamente.

După cele două piese de Scărlătescu și Szymanovski, Szeryng a oferit nouă suplimente care au constituit un al doilea recital. Intenția sa ne-a devenit clară prin promptitudinea cu care el răspundea chemărilor publicului : Szeryng a ținut să dea atîtea bisuri, numai pentru a readuce în atenția și dragostea ascultătorilor „piesa mică". În adevăr, în ultimele două decenii programele concertelor și recitalurilor au adoptat o organizare nouă. În concertele simfonice, solistul „mare" trebuie neapărat să se afirme pe o lungă cursă de fond, cu trei concerte în aceeași seară. De această tentație nu scapă nimeni. Nu am avea nimic de criticat, dar în această performanță, solistul nu apare întotdeauna în avantaj și de multe ori publicul nu pleacă prea satisfăcut de la aceste regaluri artistice înăscute. Recitalurile s-au transformat în ședințe de sonate, în care violonistul cîntă totul pe dinafară și pianistul pe note, trecîndu-se peste semnificația de duo a sonatei. De multe ori, chiar interpretarea degenerează în „solist acompaniat". După aceste sonate, se înscrie și o piesă de virtuozitate, ca Poemul de Chausson, Tzigane de Ravel, Rondo capriccioso de Saint Saëns, sau o Rapsodie de Bartók. Au dispărut din fruntea recitalurilor lucrările clasicilor italieni care constituie fondul de aur al repertoriului violonistic. Prin noblețea liniei melodice aceste lucrări nu s-au uzat și pot fi ascultate cu interes și încîntare. Cum s-ar explica altfel, succesul acelor mici formații de cameră, care cîntă cu exclusivitate muzică preclasică ? Follia de Corelli, Ciaccona de Vitali, Sonatele de Locatelli, Geminiani, Vivaldi, Nardini pun dificile probleme de tehnică de arcuș și mai ales de sunet și frază. Enescu, Kreisler, Thibaud, nu începeau un recital fără o lucrare preclasică și nu-l terminau fără cîteva piese mici. Piesa mică — uneori lucrare de virtuozitate (Sborul cărăbușului de Korsakov, Cusătoreasa de Musorgski, cele trei „Moto perpetuo" de Paganini, Ries, Novacek), alteori pagini scurte de evocare (Aubade provençale sau Chanson Louis XIII etc. Pavane de Couperin — Kreisler lîngă atîtea alte transcripții geniale ale lui Kreisler, precum și alte lucrări ca Aria de Pizzetti sau Piesa în formă de habaneră de Ravel), reprezintă bijuterii ale repertoriului violonistic. Prokofiev și Șostakovici n-au disprețuit această delicată formă, care poate închide uneori o inspirație mai prețioasă și mai desăvîrșită decît o lucrare de proporții. Interpretarea unei piese mici cere o mare concentrare, putere de comunicare, bun gust și arta cizelării. Iată că aceste argumente au apărut — spre încîntarea publicului nostru — în pledoaria strălucită a marelui violonist Henryk Szeryng. Colaborarea excelentului pianist Ferdinand Weiss a fost mai convingătoare ca acum trei ani și o consemnăm ca o reușită. Lui Henryk Szeryng îi închinăm aceste rînduri, pe care le considerăm o palidă mulțumire pentru arta pe care ne-a împărtășit-o cu acest prilej, atît de bogat în manifestări artistice superioare.

GEORGE DERIEȚEANU

Marea sărbătoare a cîntecului și jocului

Un eveniment cultural-artistic de mare importanță îl constituie, fără îndoială, a VII-a ediție a concursului echipelor artistice de amatori organizat de *Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Consiliul Central al Sindicatelor, Comitetul Central al U.T.M.* și de *Uniunea Centrală a Cooperativelor Meșteșugărești*, a cărei fază finală s-a desfășurat între 10 și 18 august în sala teatrului C.C.S. din capitală, în cinstea celei de a XX-a aniversări a Eliberării patriei noastre.

Din zori și pînă la miezul nopții s-au perindat pe scena concursului în fața unui juriu alcătuit din personalități artistice, 324 formații artistice, 250 soliști vocali, instrumentiști și dansatori.

Cei 17.770 de participanți la finală au fost selecționați din toate unghiurile țării, dintr-un număr de aproximativ 750.000 de concurenți.

În iureșul nestăvilit al dansurilor sau prin cuvintele purtate pe aripa cîntului, solii artei populare romînești, a cărei faimă e cunoscută la Paris, Cairo și pînă peste ocean, au înălțat, prin măestria lor neasemuită, un cald imn de slavă Partidului. Au cîntat cu dragoste viața nouă ce înflorește pe toate plaiurile țării — în uzine, în fabrici și pe ogoare.

În afară de marele număr de participanți, actualul concurs, disputat în două etape (1963 și 1964) se deosebește de cele precedente și prin varietatea genurilor de formații artistice prezentate: *coruri, brigăzi artistice de agitație, formații de estradă, grupuri vocale* sau *instrumentale, orchestre simfonice* sau *de cameră, orchestre de muzică ușoară, fanfare, orchestre populare, formații de fluierași* — unele de mare amploare (cea din Hîrtoapele — Iași avea 120 de membri) *buciumași* etc., *mari formații de dansatori, ansambluri de balet, formații de operă, operetă* și impresionante *ansambluri folclorice* precum și prin nivelul artistic ridicat al spectacolelor susținute. Muzica a răsunat încontinuu în această sărbătoare a bucuriei și dragostei de viață.

Prezența compozitorilor noștri în programele finalei și aportul lor ca dirijori, îndrumători sau colaboratori a fost masivă și importantă.

O concretizare a acestui contact al creatorilor noștri cu mișcarea artistică de amatori o constituie apariția unor lucrări inedite, realizate la solicitarea directă a unor colective artistice și destinate a fi executate în *primă audiție* pe scena concursului.

O relatare amănunțită a magnificei defilări a talentelor înzestratului nostru popor — angajate în întrecere — este cu neputință de realizat în cadrul limitat al unor însemnări ca cele de față. Ne-am oprit asupra cîtorva manifestări cu totul deosebite din uriașa bogăție a genurilor și formelor prezentate.

CORURI

Formațiile corale participante în finală, selectate potrivit unor înalte exigențe, au demonstrat cu prisosință creșterea măiestriei artistice, discernămîntul în alegerea repertoriului.

Am putut asculta, în execuția marilor formații corale, piese extrem de variate ca gen, stil și epocă și dificile ca tehnică. Așa de exemplu, madrigalul preclasic a fost abordat de numeroase formații, excelînd în execuția corului Casei de cultură din Lugoj (*Mignonne* de Guillaume Costeley), a corului din Fierbinți (*Trei lucruri minunate* de Frederici) și a corului D.R.N.C. Constanța (*E frumos și bun* de Passereau).

Coruri din opere (R. Wagner — *Tannhäuser* — corul C.F.R. din Iași) sau lucrări din autori moderni (William Davson — *Negro spirituals* — Corul Palatului de Cultură din Ploiești) precum și alte piese au relevat de asemenea înnoirea repertoriului.

Lucrările compozitorilor romîni înaintași au fost redate cu autenticitatea epocii de către corul căminului cultural Brănești (*Frumosul vine pe ape* Gh. Cucu) și corul Căminului Cultural din Baia Istria (*Cîntecul pescarului* de D. G. Kiriac).

Corul combinatului siderurgic Reșița a executat cu sensibilitate cunoscutul poem coral „Miorița" al lui Paul Constantinescu. De o admirabilă prezentare a beneficiat recenta compoziție *Cîntec în August* a maestrului muzicii de mase Ioan D. Chirescu (Corurile C.F.R.-Cluj și C.F.R.-București). Un eveniment semnificativ îl constituie apropierea unor compozitori de muzică simfonică de genul muzicii corale și de mase. Astfel am cunoscut (în primă audiție) cantata *La hidrocentrală-n Argeș* de Gheorghe Dumitrescu (Corul Palatului de Cultură din Pitești) și suita de cîntece populare *Spune, Argeș, spune tu!* de Dumitru Capoianu (Corul din com. Călinești-Pitești), ambele deosebit de apreciate de public pentru limbajul muzical viu și colorat.

Suita *Pe Argeș în jos* de Alexandru Pașcanu a fost redată cu simțire artistică de către puternica formație corală a căminului cultural Topoloveni-Pitești.

Compozitorii care se manifestă cu precădere în genul muzicii corale, pasionați colaboratori ai cororilor de amatori, au fost și acum „în ceas de sărbătoare", prezenți cu lucrări de la formele ample: *poeme, cantate, ode, suite de prelucrări folclorice sau cîntece de mase.*

S-a remarcat cantata *Cîntăm țara de azi* de Mircea Neagu. Autorul a reușit să redea prin intonații specifice muzicii populare o atmosferă solemnă, festivă. Lucrarea s-a bucurat de interpre-

tarea experimentatului cor al Casei de Cultură din Lugoj (dirijor D. Stan — artist emerit).

Interesant prin efectele dramatice obținute ne-a părut poemul pentru cor și orchestră *Hunedoara* de Mauriciu Vescan. Lucrarea are la bază elemente intonaționale derivate din cîntecul de mase (Corul combinatului siderurgic Hunedoara). O susținută participare — prin compoziții noi, lucrate la cererea unor colective corale de amatori, — a avut compozitorul Gheorghe Bazavan, care a prezentat trei „prime audiții" : poemul *Cîntă mîndrul Bărăgan* — corul căminului cultural Fierbinți, Laureat al concursului ; *Suita de cîntece dobrogene* — corul căminului cultural Baia-Istria ; *Slavă lui August*, poem scris pentru corul Uzinelor 23 August din București (distins cu titlul de laureat). Țăranii colectiviști din comuna Ardusad-Somcuța reg. Maramureș au cîntat cu pasiune piesa *Mară, pe marginea ta*, de Nicolae Ursu.

Ceferiștii Bărăganului și-a intitulat compoziția, executată de corul C.F.R.-Feteşti, Claudiu Negulescu (care este și dirijor al corului). Lucrările compozitorului Radu Paladi au fost interpretate de corul Uzinelor Republica-București (Epilogul din *Oratoriul eliberării)*, corul de femei al Casei de cultură din Titu — reg. București *(Cîntec pentru toate zilele)* și corul Dir. Regionale C.F.R.-București *(Dar de nuntă)*. Prezența la pian a autorului a contribuit la reușita execuției.

Considerăm ca interesantă și valoroasă inițiativa compozitorului Aurel Giroveanu de-a folosi în muzica vocală intonații și formule ritmice specifice muzicii ușoare. *(Bucureștiul la a XX-a aniversare* cantată pentru cor mixt, orgă electronică, vibrafon, pian și percuție). Prezentată de valorosul cor al cooperativei „Higiena" din București (formație distinsă cu titlul de laureat), condus de compozitorul Zaharia Popescu, lucrarea a fost viu apreciată de auditori. Remarcabilă este și piesa corală *Cît îi muntele de-nalt* de Petre Severin executată de Corul Sindicatului Învățămînt din Craiova (distins cu titlul de laureat și premiul Radioteleviziunii). Trebuie să menționăm și reușitele compoziții corale : *Patria mea* de Achim Stoia (cor C.F.R.-Iași), *Sondorii* de V. Timiș (Corul schelei petrolifere Moreni).

În majoritatea lucrărilor corale audiate s-a făcut observată preocuparea compozitorilor pentru găsirea unui limbaj muzical evoluat, contemporan, capabil să cînte marile realizări din țara noastră. Am constatat aprecierea caldă a publicului pentru lucrările valoroase, care aduc ceva nou, și atitudinea critică față de soluțiile uzate, învechite.

ORCHESTRE

Și de data aceasta orchestra simfonică a combinatului siderurgic Reșița condusă de Miron Șoarec (de șase ori laureată a concursului) s-a clasificat prima. Frumoasa sonoritate a compartimentelor, dozajul și nuanțarea excelentă (mai ales la suflători) i-au adus o meritată apreciere. Ne-a plăcut, în special, *Tripticul reșițean* de Mihai Walter Klepper (compozitor plecat din mijlocul acestei orchestre).

Revelația concursului — la orchestre de camere — a fost orchestra Casei de cultură Rîmnicu-Vîlcea (distinsă cu titlul de laureat), condusă de Marius Giura, care a prezentat cu muzicalitate *Mica serenadă* de W. A. Mozart și *Suita* a II-a de Anatol Vieru.

Orchestra de muzică de cameră a Sindicatului Ministerului Sănătății și Prevederilor Sociale, cunoscută și apreciată de public a executat, sub conducerea dirijorului Mircea Cristescu, *Intermezzo pentru orchestră de coarde* de George Enescu.

Orchestra semisimfonică a sindicatelor uzinei „1 Mai" din Ploiești a redat cu expresivitate uvertura la opera „Petru Rareș" de Ed. Caudella.

O bună impresie au făcut orchestra Institutului Medico-Farmaceutic din Cluj condusă de Kurt Mild (Concertul pentru violă și orchestră de Telemann — solist dr. Onesciuc) și orchestra semisimfonică a Ministerului Transporturilor și Telecomunicațiilor (uvertura *Ifigenia în Aulida* de Ch. W. Gluck).

FANFARE

În modul de prezentare a fanfarelor s-au făcut simțite două tendințe în ceea ce privește *stilul de execuție* și *practica repertoriului.* Prima se bazează pe cultivarea unui repertoriu axat pe melodii populare, cîntece și marșuri prelucrate, adaptate la fanfară cu o instrumentație frumoasă, strălucitoare. Execuția acestora se face — pe de rost — de către mari mase de instrumentiști (80—100 persoane) cu o tehnică instrumentală virtuoasă ce atrage și impresionează publicul. În frunte se situează, în acest sens, fanfarele moldovenilor (Căminul cultural din Cosmești-Iași, Casa de cultură Vaslui și Exploatarea carboniferă Comănești).

Cealaltă tendință grupează fanfarele fidele stilului tradițional. Ele cîntă în aranjamente și transcripții diverse piese, potpuri-uri, fantezii, suite sau uverturi. Interpretarea este corectă dar uneori statică, nereușind să contureze decît atmosfera proprie muzicii de promenadă. Totuși, din acestea din urmă se detașează prin interpretare mai cizelată și sonoritate plăcută fanfara sindicatului atelierelor „16 Februarie" din Cluj, C.F.R.-Arad, a exploatării miniere Lupeni (ultima a prezentat o dificilă transcripție a *Uverturii solemne 1812* de P. I. Ceaikowski).

ORCHESTRE DE MANDOLINE

Orchestrele de mandoline, care activează mai mult în cadrul sindicatelor și a cooperativelor meșteșugărești, au realizat un mare salt calitativ.

Ne-a plăcut, în mod deosebit, Orchestra cooperativei Higiena-Constanța condusă de cunoscutul dirijor Constantin Daminescu de la Teatrul Mu-

zical-Constanța. Formația impresionează prin tehnică superioară și expresivă nuanțare, relevate — mai ales — în *Rapsodia a II-a* de George Enescu și corul din opera *M-me Butterfly* de G. Puccini.

Orchestra sindicatului Poștei Centrale condusă de Ștefan Pagu — formația cea mai mare și mai completă din acest concurs (de mai multe ori laureată a concursurilor de amatori), nu și-a dezmințit faima cucerind și de data aceasta locul întîi. S-a distins interpretarea plină de grație și delicatețe a uverturii la opera *Răpirea din Serai* de W. A. Mozart.

Orchestra sindicatului uzinei Tractorul-Brașov ne-a prezentat o interesantă suită de cîntece revoluționare și „Hora staccato" a lui Grigoraș Dinicu.

A plăcut *Hora de concert* scrisă pentru formația C.I.L. Rîmnicu Vîlcea de compozitorul Sergiu Sarchizov.

O agreabilă prezență pe scena concursului a constituit-o Orchestra Fabricii de confecții din Călărași. Alcătuită numai din tinere fete, această mică formație de mandoline — debutantă în finală — a plăcut și prin ingeniozitatea prezentării unor mici refrene-interludii autoacompaniate. În general se simte și la orchestrele de mandoline nevoia îmbogățirii repertoriului cu lucrări ale compozitorilor noștri.

MUZICĂ UȘOARĂ

Dragostea marilor mase de auditori pentru muzica ușoară a făcut ca și numărul orchestrelor de acest gen să se înmulțească continuu. Formațiile sînt în mod obișnuit alcătuite din pasionați ai genului ajutați și îndrumați adesea de profesioniști. Soliștii vocali ca: Florica Timofei de la I.C.S.H.-București, Thiess Brigitte de la Cooperativa Brașov, Uncu Leontina de la Institutul de Fizică Atomică sau Caroly Mariane de la Oficiul Farmaceutic al Regiunii București emoționează prin calitățile vocale, prin personalitatea lor muzicală. Din ce în ce mai mult dispare tendința unor soliști vocali de a imita emisiunea vocală și maniera de interpretare a unor reputați cîntăreți profesioniști de muzică ușoară.

Formațiile de muzică ușoară care s-au detașat prin repertoriul variat și interesant, orchestrație realizată cu gust și fantezie și un stil de execuție plăcut sînt:

Orchestra uzinei „Rulmentul"-Brașov, condusă de tehnicianul metalurgist Alex. Popa. Aci, în afara îmbinării reușite a melodiilor, am remarcat folosirea unui mic grup vocal feminin (organizat pe trei voci) utilizat ca partidă instrumentală (dialogări, fond muzical, contra-melodii etc.).

Orchestra Ministerului Comerțului Interior, formație cu mari posibilități și orchestra Clubului Adesgo-București. Din repertoriul ascultat n-au lipsit compozitorii de seamă ai muzicii noastre ușoare Gherase Dendrino, Radu Șerban, V. Veselovschi, H. Mălineanu, Ștefan Kardoș, Elly Roman, George Grigoriu și Temistocle Popa, care ne-au prilejuit și unele prime audiții. Cu emoție am ascultat, în execuția orchestrei uzinelor „Cîmpia Turzii", un frumos potpuriu alcătuit din fermecătoarele melodii ale lui *Ion Vasilescu*, ca și „medalionul" dedicat aceluiași compozitor, interpretat de orchestra Fabricii de produse alimentare din Tecuci.

Bine pregătite s-au dovedit și orchestrele clubului Mondiala — Satu Mare, Fabricii de conductori Tg. Mureș (care a avut și un mod de prezentare original) și Fabricii de zahăr Giurgiu. Semnificativ pentru interesul purtat de cercurile largi de auditori Festivalului de muzică ușoară desfășurat anul acesta la Mamaia este faptul că în repertoriul multor formații și soliști au figurat insistent două din lucrările premiate (*Tu* de V. Veselovschi și *Două rîndunici* de Radu Șerban).

TARAFURI

Tarafurile căminelor, caselor de cultură și sindicatelor au adus în sala concursurilor vesel cînt de sărbătoare.

Nemuritoarele melodii populare au fost executate cu măiestrie și dăruire artistică. De menționat, în activitatea tarafurilor, este apariția unui fenomen nou: *valorificarea folclorului local în lucrări de amploare.*

Numeroase formații de muzică populară, unele cu reputație bine stabilită, au apelat la compozitori sau folcloriști pentru a fi ajutați în realizarea unor suite, parafraze, rapsodii etc.

Acest mod de abordare a repertoriului reprezintă un mare pas înainte, care face o punte între tradiție și creația nouă. În acest sens au fost realizate: *Suita* (cu caracter rapsodic), tarafului Casei de cultură din Slobozia — București (formație premiată la Festivalul de folclor de la Cairo 1963), captivantul *potpuriu* al tarafului din Babadag-Dobrogea și *Suita bănățeană* executată de taraful Casei de cultură din Caransebeș.

Despre această valoroasă orchestră populară bănățeană s-ar putea spune multe, atît în ceea ce privește folclorul promovat, cît și măiestria tehnică a instrumentiștilor, stilul ornamentat al execuției, bogăția armonică, jocul de timbre etc. Cred că o vizită documentară a membrilor Uniunii compozitorilor și Institutului de Etnografie și Folclor ar avea aci prețioase și utile rezultate.

A plăcut mult spectatorilor taraful din Vînju-Mare cu frumoasele sale „jocuri oltenești", condus cu autoritate de ing. Nicu Dumitrescu.

O prezență extraordinară a fost aceea a tarafului de copii din satul Băsești-Bîrlad. La aceasta a contribuit nu numai gingășia specifică copiilor, ci și o mare dexteritate instrumentală, simț al ritmului, ansamblare, într-un cuvînt, micuții moldoveni s-au dovedit autentici „mari artiști". Pentru calitățile lor deosebite au fost distinși cu titlul de laureat și au obținut premiul special al Radioteleviziunii. S-a remarcat ca interesantă încercarea făcută de Ludovic Paceag, în Regiunea Ploești,

de a realiza o orchestră „din toate instrumentele populare". S-au întîlnit laolaltă : naiul, fluierul, cavalul, țitera, cimpoiul, ocarina, drîmba, cobza, frunza, țambalul și tulnicul. Prezentate succesiv, apoi în ansamblu (legate cu unele momente vocale), frumoasele melodii prahovene au plăcut. Dusă mai departe, experiența ar putea să ajute la găsirea unor noi formule și sonorități orchestrale.

DANSURI

Dansul nostru popular a fost urmărit cu interes și satisfacție de către spectatorii romîni și străini. Policromia costumelor — adevărate opere de artă —, frumusețea inegalabilă a melodiilor, bogăția de ritmuri au făcut ca dansurile să se ridice pe culmi nebănuite.

Se impune, în ultima vreme, o categorie de dansuri prezentate în concurs, *dansurile cu temă* (subiect) la realizarea cărora au colaborat și compozitorii.

Menționăm dansul : *Șarjele aniversării* (Combinatul siderurgic Hunedoara), muzica de Constantin Ungureanu, care a redat unele aspecte din munca oțelarilor. Munca harnicelor textiliste a fost sugerată în dansul *Pînza de aur* (muzica de George Derițeanu) interpretat de echipa de dansuri a țesătoriei „Teleorman" din Roșiorii de Vede.

Trecutul de luptă al clasei muncitoare și eroicele zile ale Eliberării au fost evocate în dansurile : *Aniversarea* (muzica de Florin Comișel), prezentat de sindicatul rafinăriei Ploiești și *Primăvara vieții* (muzica V. Timiș), montat de uzina Grivița Roșie.

Adecvată și plină de colorit ne-a părut muzica scrisă de Ion Oprea (student) pentru tabloul coregrafic *În noaptea de 23* (Casa de cultură a raionului T. Vladimirescu).

Dansatorii de la Fabrica de confecții și tricotaje din Timișoara au adus pe scenă *Avîntul tinereții*, tablou coregrafic pe muzica lui Aurel Giroveanu, iar colectiviștii din comunele Dragomirești, Zurbaua-București, dansul *Început de viață nouă* (muzica de Nicolae Patrichi).

SOLIȘTI

Nu putem să nu subliniem aportul *soliștilor vocali și instrumentiști*, care ne-au prilejuit momente de adevărată desfătare.

De la *Hăulita oltenească* și *Tropota năsăudeană* pînă la arii din opere sau oratorii (Puccini, Delibes, Wagner, Händel, Grieg) s-au perindat pe scena concursului ca într-un uriaș caleidoscop muzical, cele mai variate și fermecătoare melodii.

Ticu Eugenia din Strehaia a cîntat cu avînt și căldură *Cireșule, frunză rară*, iar Mariana Rădulescu din Pitești *Aria clopoțeilor din Lakmé* de Delibes. Maria Florea, colectivistă din Rozavlea-Maramureș, a uimit cu splendidele „zicale din Maramu" iar cvartetul vocal al raionului 30 Decembrie București cu cvartetul din opera *Flautul fermecat* de W. A. Mozart.

Soliștii instrumentiști (pianiști) au abordat cu îndrăzneală fragmente din concerte sau mici piese de caracter. (Dr. Roeclitz din Cluj : *Impresii de la țară* de Marțian Negrea ; Vasile Diomu din București : *Parafrază* pe motive de Verdi de Fr. Liszt), pe care le-au interpretat cu o frumoasă tehnică pianistică și sensibilitate.

Soliștii instrumentiști (de muzică populară) au prezentat un repertoriu foarte variat — ca geografie folclorică — deosebit de interesant și executat pe cele mai aparte „instrumente" (dacă unele din ele pot fi numite astfel).

Au trecut prin fața microfonului : frunza, ramul de tei sau cireș — prefăcut prin stăruința cuțitului în *tilincă* — fluierul bătrînesc, care în mîinile muncitorului Constantin Văduva din Ploiești sună atît de frumos. Am ascultat glasul grav și duios al cavalului lui Ion Stoicănel din Dobrotești-București și rafalele sfredelitoare ale taragotului virtuosului Luca Novac din Caransebeș (toți trei distinși cu titlul de laureat al concursului). Ca în fiecare concurs am putut asculta și acum adevărate bijuterii muzicale — necunoscute de noi — vestigii ale artei noastre muzicale strînsă și cizelată de-a lungul secolelor de geniul poporului romîn.

ANSAMBLURI

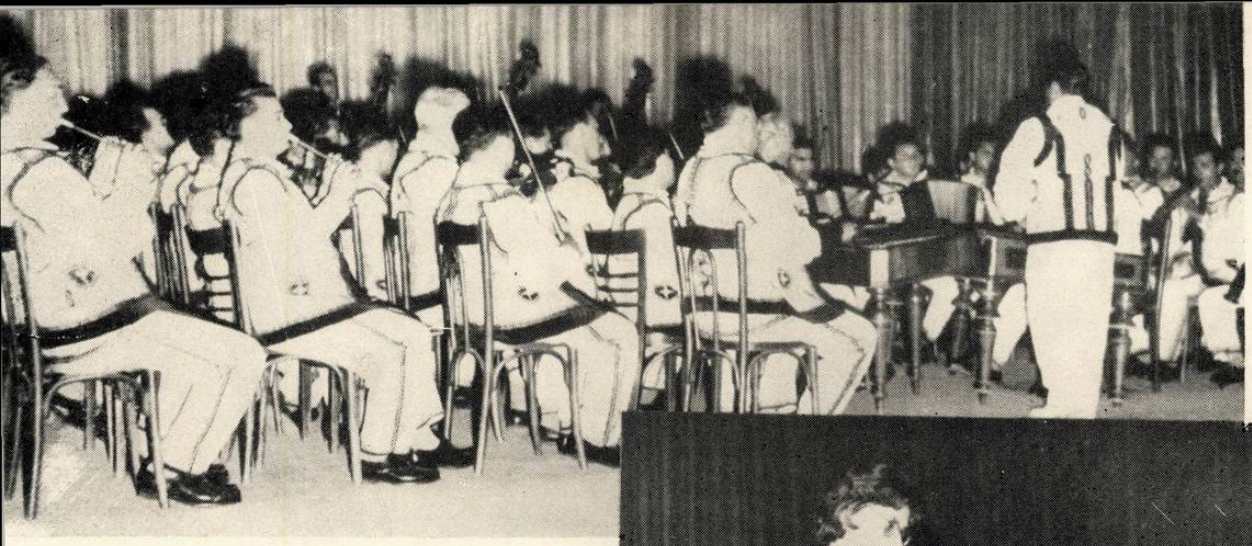
O caracteristică a celui de al VII-lea concurs al artiștilor amatori a constituit-o apariția unor mari colective artistice : *Ansambluri folclorice* — care întrunesc dansatori, soliști, recitatori, orchestre și în care se îmbină toate artele, *ansambluri de balet, colective de operă* și *operetă*.

Aceste formații de anvergură sînt expresia vie a dezvoltării culturale și artistice a maselor de oameni ai muncii. Colectivele artistice de amatori au ajuns la maturitate, ele caută forme noi de manifestare, vor lucrări de ampioare care să le pună în valoare virtuțile și deseori apelează la concursul compozitorilor și poeților.

Desigur că, prin ineditul lor, ansamblurile folclorice au fost urmărite cu viu interes de către specialiști (muzicieni, coregrafi, folcloriști, literați) și de publicul din ce în ce mai exigent. Ansamblul folcloric al Casei de cultură din Ineu-Crișana, alcătuit din 150 persoane, a prezentat într-o magnifică desfășurare de costume, jocuri și cîntece din folclorul nou în spectacolul *Bucuria noastră-i mare*. Muzica a fost culeasă și prelucrată de către Miron Rațiu (prim dirijor al Filarmonicii din Oradea).

Frumusețea cîntecelor bihorene a răsunat, înveșmîntate în haină de sărbătoare, cu prospețimea lor veșnică în sala concursului, cucerind masele de spectatori.

190 de colectiviști din comuna Dăișoara-Rupea, regiunea Brașov — reprezentînd o bună parte din populația satului au pregătit un spectacol muzical



↑ Taraful Casei de cultură
din Caransebeş

Echipa de dansuri a Uzinelor
↓ „23 August" din Capitală

↑ Orchestra de cameră a Casei
de cultură din Rîmnicul-Vîlcea

Orchestra de mandoline
↓ a Coop. Higiena — Constanţa

Ansamblul muzical ↑ coregrafic din Dăișoara-Rupea

Corul Casei de cultură ↑ din Lugoj

Taraful copiilor din com. Băsești — Iași →

coregrafic intitulat *Ca la noi, la Dăișoara* (muzica de George Derieteanu, coregrafia Tita Sever).

Spectacolul reprezintă aspecte veridice din viața satului nou.

Muzica, pornind de la unele intonații specifice folclorului ardelean (aria : Agnita-Rupea-Sibiu) și de la unele teme locale, a fost realizată într-o polifonie simplă și accesibilă. Spectacolul a fost primit cu căldură iar formația răsplătită cu premiul I.

Colectiviștii din Lueriu-Reghin au sărbătorit cu tot ritualul (oratiile tradiționale, răpirea miresii, cîntecele „de despărțenie", „de petrecut nănașu", „jocul miresii în bani" etc.) o superbă *nuntă-țărănească*. Gingaș și emoționant, spectacolul mureșenilor atrage prin policromia splendidelor costume, prin frumusețea melodiilor și ritmul frenetic al dansurilor. Spectacolul a fost distins cu premiul Radioteleviziunii. Trebuie să arătăm că prezența ansamblurilor folclorice, cu marile lor posibilități de exprimare artistică, a stîrnit admirație, uimirea și interesul oaspeților străini care au asistat în mare număr la spectacolele finalei.

OPERA, OPERETA ȘI BALETUL

Intrecerea colectivelor de *operă, operetă* și *balet*, a fost dominată de impresionanta realizare a formației muncitorilor și tehnicienilor uzinei „Tractorul". Muncitorii brașoveni, făuritorii primului tractor românesc, au venit pe scena concursului cu opera *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri. Interpretarea sinceră și caldă a cîntăreților amatori a emoționat profund. Nu se poate uita dramatismul cu care a fost redată muzica acestei opere, străbătută de patos revoluționar, de către cîntăreții Vasile Ionuț (lăcătuș mecanic) în rolul comunistului Bogdan (scena schingiuirii lui de către temniceri), Traian Manu (maistru), Nicolae Bratu (lăcătuș), Ion Pepine (rectificator) și alții. Corul pregătit de dirijorul și compozitorul Mihai Andriesei și orchestra sub conducerea maestrului Vlad Sava au răspuns admirabil cerințelor partiturii. Patetismul luptei celor care s-au jertfit pentru libertatea poporului a făcut să vibreze inimile ascultătorilor. Spectacolul cu opera *Trandafirii Doftanei* a fost distins cu titlul de Laureat al Concursului și cupa Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă.

Tablourile „Temnița" și „Insurecția", din opera *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu, au fost prezentate de formația de operă a uzinelor „Electromagnetica" din capitală. In interpretarea cercului de balet al aceleiași uzine a fost prezentat actul I din baletul *Fîntîna din Baccisarai* de Boris Asafiev.

O frumoasă realizare au avut dansatorii clubului Șantierelor Navale din Oltenița, prin prezentarea *integrală* a baletului *Cînd strugurii se coc* de Mihail Jora.

Pentru cel mai bun spectacol de operetă a fost distins cu premiul I și titlul de laureat al concursului colectivul de operetă al casei de cultură din Giurgiu. El a interpretat „în premieră" opereta *Cu dragostea nu vă jucați* de Ion Totan și Gheorghe Bazavan pe un libret (inspirat din viața colectiviștilor) de Nicolae Tăutu și Mihu Dragomir. Muzica este plăcută, accesibilă și adecvată obiectivului ca opereta să fie interpretată de amatori.

In concurs au mai fost prezentate și operetele *Ana Lugojana* de Filaret Barbu (Palatul de Cultură din Pitești și Casa de Cultură a Sindicatelor din Reșița) și *Sărutul Cianitei* de Miliutin (Sindicatul Învățămînt din Pitești).

*
* *

Un imn fierbinte de recunoștință închinat vieții fericite și făuritorilor ei s-a înălțat în aceste zile de sărbătoare. Ultimele triluri ale fluierelor s-au stins, dar ca un ecou veșnic le repetă munții, pădurile, pămîntul cîmpiilor mănoase și îl murmură apele pe unda lor neadormită. Cîntă țara noastră nouă !

TUDOR JARDA

Tema contemporană în creația de operă

Marile înfăptuiri, aspectele multilaterale pe care le oferă realitatea zilelor noastre, pun în fața artistului probleme deosebit de importante, de interesante. Creatorii din toate domeniile artei, chemați să exprime năzuințele maselor și energia lor constructivă, participă activ la viața societății pe drumul desăvîrșirii socialismului. Ei reflectă, la un nivel artistic din ce în ce mai înalt, conștiința omului de azi, izbutind să surprindă realitatea în ce are ea mai valoros, mai semnificativ.

Muzica este o artă ce poate exprima cu mare plasticitate ideile nobile ale omului contemporan. Compozitorii noștri au creat, în ultimii ani, lucrări valoroase, în genuri diferite — de la muzica ușoară la cîntecul de mase, de la muzica de operetă și operă la marile fresce simfonice și vocal-simfonice.

Creația de operă s-a îmbogățit cu lucrări merituoase pe care publicul le-a primit cu viu interes. Dintre acestea citățm operele „Fata cu garoafe" de Gh. Dumitrescu, „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri, inspirate din trecutul de luptă al clasei muncitoare în care răsună cîntece muncitorești, melodii izvorîte din tezaurul nostru folcloric. Încercări merituoase pe drumul creației de opere originale, noile opere nu împlinesc încă decît în parte nevoia de opere valoroase pe care o resimt teatrele noastre de operă și balet. Nouă, compozitorilor genului, încercările acestea, contactul lor cu publicul ne sînt prilej de observații folositoare, de învățăminte prețioase. Începutul bun trebuie dus mai departe. Condițiile pentru scrierea acelei mari opere contemporane care să cucerească prin adevărul și frumusețea ei au fost create. În ce direcție trebuie să ne îndreptăm atenția? După părerea mea cîteva probleme ne solicită spre a fi la nivelul cerințelor noului public din sălile de spectacole.

Subiectele operelor apărute în anii din urmă au fost inspirate din momente istorice scumpe poporului nostru. Lupta clasei muncitoare, a partidului în anii asupririi burghezo-moșierești, lupta de eliberare a poporului de sub jugul fascist sînt teme majore care oferă în continuare compozitorului numeroase subiecte emoționante. Istoria patriei noastre în anii mai apropiați de noi, bogați în evenimente memorabile, a fost însă mai puțin cercetată cu interesul artistului. Sînt numeroase aspecte ale realității de după 23 August 1944, care-și așteptă tratarea în operă. De pildă, mi se pare că ar fi interesant de zugrăvit în opera contemporană omul nou, născut în condițiile construcției socialiste, trăsăturile lui morale, gîndurile și aspirațiile sale. Lupta partidului pentru înflorirea și mai departe a operei de industrializare socialistă a țării, pentru dezvoltarea agriculturii socialiste, înfățișată în lucrări simfonice și în multe cîntece de masă, se cere de asemenea oglindită și în lucrările de operă. Oriunde întorci capul, viața oferă numeroase subiecte care pot fi tratate cu mijloacele deosebit de expresive ale acestui gen popular. Pentru a transpune pe scenă varietatea de subiecte pe care le oferă realitatea este nevoie de librete scrise cu talent. Uneori, compozitorul creează el singur libretul operei sale. Cred însă că nu este o soluție. După părerea mea, libretul de operă n-a intrat în preocupările scriitorilor care, cunoscînd mai profund mijloacele poetice și dramatice, pot crea librete mai bune, pline de conținut.

Scrierea unor librete noi, interesante, inspirate de viața nouă a patriei este posibilă cu atît mai mult cu cît genul dramatic s-a îmbogățit în ultima vreme cu o serie de piese de teatru reușite. Compozitorii așteaptă din partea scriitorilor o contribuție și în sensul sporirii numărului de librete de operă.

Pentru autorul libretului ca și pentru compozitorul care îl comentează muzical, condiția succesului este cunoașterea de aproape a genului, a ceea ce trebuie opera să exprime. Sînt multe probleme pe care numai cel care trăiește în mijlocul actorilor și realizatorilor unui spectacol de operă știe cum să le rezolve. Oare pentru cunoașterea acestor probleme n-ar fi bine ca teatrele de operă și balet să se preocupe mai susținut de asigurarea legăturii necesare între libretist și compozitor, de la elaborarea materialului pînă la prezentarea pe scenă a spectacolului?

Problema măiestriei scriiturii muzicale preocupă în momentul de față pe mulți dintre compozitorii noștri, vîrstnici sau tineri. Subiectele majore care inspiră pe compozitor cer și înveșmîntarea măiestrită a temei într-o expresie muzicală de înaltă ținută artistică. Creatorul de operă nu poate rămîne în afara acestei preocupări; aș spune, lui i se cer eforturi mai mari pentru că genul respectiv, popular, îi impune îndeosebi aceasta. Rezolvarea problemei cred că stă pe de o parte în atragerea la scrierea de opere a unor compozitori care au dovedit talent deosebit în lucrări de cameră, simfonice și de film.

În cel mai înalt grad se impune grija pentru o realizare de calitate a tuturor factorilor ce alcătuiesc spectacolul de operă axat pe tema contemporană.

Muzica trebuie să întruchipeze cu maximă forță și dăruire, din partea compozitorului, exigențele superioare ale artei noastre aflată pe o înaltă treaptă a dezvoltării sale și totodată să răspundă

cerințelor actuale ale genului liric în genere. Aceasta presupune strădanii sporite pentru găsirea celor mai adecvate soluții de ordin dramatic-muzical, pentru conturarea acelui limbaj vocal-orchestral capabil să reflecte veridic și convingător din punct de vedere artistic pe eroul vremurilor noastre.

Alături de muzicienii cu experiență în acest gen, tineri compozitori își îndreaptă atenția către acest gen. Este de așteptat ca bogăția de stiluri și viziuni creatoare, de experiență și predilecții să se fructifice cu un nou elan în operă.

Este necesar să se arate marea bogăție de resurse pe care le oferă acest gen pentru afirmarea personalităților creatoare. Pe de altă parte, este potrivit să discutăm mai temeinic, pe marginea creației noastre de operă ce este valoros și merită a fi dezvoltat și ce neajunsuri s-au vădit în creațiile care au văzut lumina rampei, pentru a le putea înlătura. Legat de aceasta, vreau să arăt că în ce privește dezvoltarea simfonică, a partidelor vocale, a corurilor, avem multe de făcut și stă în puterea noastră a le înfăptui în viitor.

Nu văd dificultăți esențiale ca opera mare despre care vorbeam să poată fi scrisă. Dacă avem unele greutăți trecătoare, izvorîte și din faptul că sîntem abia la început de drum, este cert că ele constă în lipsa noastră de experiență pe care însă o vom putea rezolva cu cît va fi mai mare pasiunea noastră pentru genul operei, cu cît va fi mai vie dorința de a ridica realizările de pînă acum la nivelul cerințelor exprimate de nenumărate ori de spectatori.

Ca autor de operă consider că sprijinul efectiv acordat creației muzicale din țara noastră va rodi și în domeniul muzicii de operă, că tot mai mulți compozitori își vor aduce contribuția la ridicarea pe o treaptă mai înaltă a creației lirice destinate scenei.

THEODOR BRATU

Unele probleme ale muzicii vocal-simfonice

Din totdeauna au fost relevate ca înalte însușiri artistice „muzica" poeziei și „poezia" muzicii. Cuvîntul vorbit, cu infinitele sale modulații de intensitate, intonație, ritm și timbru reprezintă o „cîntare" a gîndurilor omului. În acest sens este interesant de observat că în limba romînească mai veche s-a folosit cel mai adesea verbul „a zice" în loc de „a cînta".

Fără a diminua importanța celorlalte genuri, multe din culmile creației muzicale universale le constituie tocmai acele lucrări în care îmbinarea, cu talent și măiestrie, a cuvîntului cu sunetul — topite într-un aliaj superior —, le-a putut da profunzimea, durabilitatea și forța de pătrundere care le caracterizează.

Datorită largii accesibilități, muzicii cu text (corală, vocal-instrumentală sau dramatică) îi revine, în condițiile noastre, un rol însemnat în procesul complex de educare artistică și patriotică. Și în acest context creațiile vocal-simfonice care se inspiră din viața nouă a poporului nostru, din spiritualitatea socialistă, capătă o importanță cu atît mai mare.

Despre problematica muzicii vocal-simfonice romînești cu tematică contemporană — domeniu în care avem valoroase realizări — s-ar putea face considerații mai ample. În aceste rînduri, însă, ne oprim pe scurt doar asupra cîtorva aspecte și anume :

— lărgirea sferei tematice,

— folosirea unui limbaj muzical adecvat complexității tematicii noi,

— concordanța dintre text și muzică.

În ultimii ani s-a putut remarca o abordare mai largă a tematicii contemporane în opere, oratorii, cantate, operete, fenomen sesizat și primit cu interes crescînd și cu satisfacție de publicul auditor.

Cu toate acestea, trebuie să constatăm că compozitorii noștri nu oferă încă iubitorilor de muzică un repertoriu de lucrări vocal-simfonice suficient de bogat, care să reflecte realitatea contemporană în toată multitudinea ei de aspecte. Cu alte cuvinte, socotim că este necesar ca, alături de temele cu caracter general folosite cel mai frecvent pînă acum, să fie abordate subiecte cît mai diverse izvorîte din viața de fiecare zi a oamenilor — viață în aparență fără ciocniri spectaculoase, dar în care, la o cunoaștere mai aprofundată, creatorul va descoperi, cu siguranță, o lume spirituală plină de pasiune, de dramatism, de conflicte, de elemente înnoitoare etc.

Cît privește diversitatea genurilor, din repertorii au lipsit pînă acum, de pildă, o operă comico-satirică, bufă, o operă lirică, o operetă inspirată din noile condiții de viață ale satului colectivist sau din viața tineretului. Așteptăm cu viu interes noile lucrări în acest gen realizate recent de către compozitorii noștri. În creația de oratorii și cantate unde, cu cîteva excepții, domină genul eroic, este necesar a exprima actualitatea în mod multilateral prin lucrări de o substanță mai variată.

Cît privește modalitățile de exprimare muzicală s-a făcut remarcată în anii din urmă o îmbogățire substanțială a mijloacelor de expresie care în lucrări cum sînt oratoriile „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu, „Miorița" de Anatol Vieru,

„1907" de Alfred Mendelsohn, „Constelația omului" de Tiberiu Olah, „Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov. Un număr însemnat de cantate au făcut posibilă redarea cu maximă forță de convingere a conținutului de intens dramatism. Nu la același nivel se prezintă însă, de pildă unele creații de operă. Subiectele noi inspirate din lupta poporului pentru o viață liberă și fericită și-a ocupat e drept, de pe acum locul meritat pe scena teatrului liric. Dar, în raport cu măreția și dramatismul impresionant al unor astfel de teme majore, se cuvine o grijă mai mare pentru găsirea unui limbaj muzical mai puternic, capabil să exprime atari sentimente. Viața lăuntrică a eroilor se cere redată profund cu ajutorul nu numai al ariilor vocale și corurilor, dar în egală măsură, prin folosirea tuturor resurselor de ordin simfonic. Fiind considerată ca ceva de la sine înțeles, concordanța între text și muzică rămîne uneori pe planul al doilea al atenției noastre.

Exprimarea fidelă a conținutului unui text muzical este legată desigur de folosirea adecvată a sonorităților limbii românești, ținîndu-se cont de registrul în care este pus să cînte solistul sau ansamblul. O condiție esențială este alegerea unui text într-adevăr poetic, fie că este vorba de un libret, sau de versurile unui cîntec. Și cînd zicem „poetic" ne gîndim deopotrivă la profunzimea, plasticitatea, seva și muzicalitatea textului, calități ce nu sînt totdeauna imediat sesizabile, ci numai după o studiere serioasă a acestora. Trebuie ca însuși compozitorul să fie, în felul său, un poet. Din acest punct de vedere arătat mai sus considerăm că folosirea largă a însușirilor artistice ale unor versuri bune este în măsură să asigure în bună parte, valoarea creației muzicale.

O infinită varietate de expresie poate fi obținută prin valorificarea a tot ce are mai semnificativ și mai sugestiv textul abordat. De asemenea, înțelegerea adîncă a graiului popular — vorbit și cîntat — este o condiție de bază pentru îmbogățirea, în creația muzicală, a ceea ce numim specific național (în recitativul dramatic, în arie, în cîntec, în mișcările polifonice). Vom ilustra aceasta, prin citarea cîtorva exemple magistrale: operele „Oedip" de G. Enescu, „O noapte furtunoasă" de P. Constantinescu", „Năpasta" de S. Drăgoi, liedurile lui M. Jora.

Asupra folosirii sonorității limbii în transpunerea cuvîntului pe muzică nu vom stărui. Menționăm numai că uneori compozitorii abuzează, în lucrările lor vocal-simfonice, de registrele acute și supra-acute, neținînd seama suficient de particularitățile fonetice ale limbii ceea ce, pe lîngă că dăunează vocii, îngreuiază și face chiar imposibilă obținerea expresiei artistice, nuanței dorite de compozitor și de interpret.

EMILIA PETRESCU-CIRONEANU

Probleme ale muzicii cu text

Dintre toate formele muzicale, oratoriul și cantata au o excepțională forță de influențare a publicului. Prin diversitatea mijloacelor de expresie întrebuințate și prin folosirea materialului uman (corul care reprezintă masele, soliști și recitatori în calitate de comentatori ai faptelor petrecute) oratoriul și cantata au răspuns necesităților de oglindire a vieții, proces început cu multă vreme în urmă. Folosirea masei instrumentale și vocale dă posibilitate compozitorului să exploateze la maximum conținutul temei, ajungînd la intensități dramatice dintre cele mai puternice.

Iureșul prefacerilor din două decenii și-a găsit o puternică exprimare în arta sunetelor — oratoriul și cantata înscriind în istoria muzicii noastre minunate pagini de preamărire a faptelor omului nou. În acești 20 de ani au strălucit în lumina unei viziuni artistice contemporane oratorii inspirate din istoria patriei ca *Tudor Vladimirescu* și *Griviția* de Gheorghe Dumitrescu, *„Cantata anilor lumină"* de Anatol Vieru, *1907* de Alfred Mendelsohn, *Pe lespedea eroilor* de S. Sarchizov, sau din tematica luptei pentru viitorul omenirii ca acela a lui Tiberiu Olah, *Constelația omului.*

Mă gîndesc de pildă la oratoriul *Griviția* la a cărui interpretare am avut prilejul să particip. Dramaticul moment din istoria luptelor muncitorești trebuia încrustat pe lespedea marilor fapte ce se înmănunchiau și alcătuiau preludiul vieții noi. Compozitorul Gheorghe Dumitrescu, răspunzînd acestei cerințe a realizat un oratoriu de mari proporții evocînd momente din eroicele lupte de la Griviția cu un robust dinamism. Nu voi face o analiză a oratoriului, dar mă voi opri asupra unor pagini care m-au impresionat, ca de exemplu: corul ucenicilor, gingașe și emoționante intervenții și însăși rolul pe care l-am interpretat. Chiar de la primele pagini asistăm la un luminos răsărit de soare. Griviția de azi fiind evocată printr-o arie încredințată sopranei, o melodie frumos arcuită, senină și echilibrată care e prezentă în toată lucrarea cu insistența unui adevăr de netăgăduit. Privind retrospectiv, faptele descrise, cu tot dinamismul lor, sînt însoțite de motivul Griviței noi, motiv care conduce spre finalul apoteotic al acestei monumentale lucrări.

De proporții mai mici dar de o valoare artistică incontestabilă, *Balada steagului* de Sigismund

Toduță redă un aspect al luptei dusă de eroii anonimi al căror sînge a stropit întregul pămînt al Patriei. Cu roșul sîngelui lor s-a împurpurat steagul ridicat ca o amenințare împotriva uciga-șilor și totdeodată ca un semn al victoriei definitive. Concentrată, plină de dramatism cu puternice inflexiuni din melosul popular, intervenția sopranei reprezintă forța ce demască răul, înrădăcinat, se părea pentru totdeauna. Dar nu! Nu era o mamă care plînge și încearcă să-și salveze copilul, ci un tribun ce reclamă viitorul luminos al poporului ce ridică stindardul roșu. Cîtă forță îți trebuie să redai în cîteva minute epopeea consumată în decenii! Rolul solistei este destul de greu, pentru că trebuie ca printr-o profundă înțelegere a sensului ce se strecoară pe spațiile și liniile portativului, să convingă auditoriul, insuflîndu-i forțe noi pentru a fi mereu treaz și combativ.

Oratoriul și cantata zilelor noastre nu au rolul de a distra spectatorul. Prin problematica creată și realizată, ascultătorul este pus să reflecteze, să ia atitudine, să lupte, într-un cuvînt să acționeze pentru consolidarea cuceririlor prezentului. El e chemat și pus în fața unor fapte eroice de o gravă semnificație.

Unul din imperativele zilelor noastre este Pacea. Și aici oratoriul și cantata își asumă răspunderea de a menține făclia luminoasă care trebuie să ardă continuu și conștient în inimile noastre.

Dintre cantatele pentru pace pe care le-am cîntat, mă opresc asupra Cantatei scrisă de Franz Xaver Dressler. Dovedind o scriitură personală dar apropiindu-se mult de forma clasică a cantatei, lucrarea este străbătută de un entuziasm tinerese în care melodia decurge firesc și neforțat. Folosind două voci feminine (soprană și mezzo-soprană), cor mixt, cor de copii și orchestră mare, Cantata Păcii realizează un echilibru de intensități dramatice, întrerupt, din păcate, de un duet liric înainte de finalul impunător al lucrării. Reține din această cantată un fapt pe care-l supun atenției compozitorilor ce creează în acest gen: atît aria sopranei cît și a mezzo-sopranei sînt gîndite pentru a putea fi extrase și executate independent, sub forma de arii de concert, fără a pierde din valoarea lor artistică. Acest lucru este foarte important, deoarece literatura noastră vocal-simfonică nu dispune în genere de arii de concert cu o tematică actuală. Trebuie să ținem seama de faptul că aria de concert este mult apreciată de public și poate fi inclusă în repertoriul soliștilor vocali, alături de arii din repertoriul universal, pentru a fi executate și în alte centre decît cele care posedă ansambluri corale și orchestrale în măsură să execute lucrări vocal simfonice.

În sfîrșit, copilul răsfățat al muzicii, liedul, a concentrat în dimensiuni mici marile idei ale zilelor noastre, ca pacea, libertatea, construirea unei vieți noi etc. Dintre liedurile cu tematică nouă pe care le-am cîntat, unul mi-a atras în chip deosebit atenția, prin densitatea ideilor excepțional realizate în muzică. Este vorba de liedul „Despre război" de Pascal Bentoiu. În cîteva pagini autorul prezintă oroarea dezastrului provocat de războiul necruțător și face apel la forța de stăvilire a acestui monstru aducător de moarte. „Nu mi-e aminte să mor!" este strigătul care culminează în piesă, strigăt ce-și găsește ecou multiplicat la infinit în conștiința tuturora. Întrebuințînd recitativul cu multă pricepere, un acompaniament caracterizat prin triole obsedante, ce susține solistul (vocea) și-i permite să interpreteze încordat mesajul, liedul are o deosebită valoare artistică și etică și cred că nu trebuie să lipsească din repertoriul nici unui solist.

Rodul bogat al vieții de azi pe care-l culegem și-l vom culege mereu, ne îndreptățește să sperăm în noi lucrări muzicale care evocînd faptele măreț, vor fi mărturii vrednice ce vor împodobi viața noastră și a fiilor noștri.

Portativele albe așteaptă ca pana creatorilor să picure ideile înaripate, inspirate din marea noastră eră, pentru a obține cristalul pur, cu mii de fațete strălucitoare — tablouri vii ale contemporaneității.

Ca interpretă și totodată alăturîndu-mă publicului nostru iubitor de muzică, subliniez necesitatea imperioasă ca în special temele legate de contemporaneitatea noastră socialistă să capete o tratare muzicală cît mai desăvîrșită. Dacă tematica istorică, de pildă, a generat în mod firesc un limbaj axat cu predilecție pe izvoarele tradiționale ale inspirației și totodată a determinat folosirea în genere a unui stil vocal-orchestral și dramatic-muzical, apropiat tradiției genului cantatei, oratoriului, operei, tematica lucrărilor inspirate din actualitate trebuie să înaripeze fantezia și meșteșugul compozitorilor, să deschidă orizonturi creatoare noi, să împrospăteze deopotrivă conținutul și limbajul muzical al acestor genuri.

WILHELM BERGER

Observații asupra caracterelor sonanței

În teoria muzicii, disciplină cu un trecut ce îmbrățișează astăzi milenii, nu există fenomene mai amplu cercetate și totodată mai aprig controversate decît relațiile intervalice dintre sunete. Teoria intervalelor, cu vastele ei implicații, caută să ne informeze asupra elementelor ultime, primare și de bază ale discursului muzical. Ea este menită a ne orienta în problema structurii materiei sonore, a descifra procesele cele mai intime ce se formează prin conexiunile unor sunete diferite. Așa dar, totalitatea efectelor sonore produse de entități intervalice înlănțuite (melodice) sau suprapuse (acordice) pot fi cuprinse în noțiunea generală de *sonanță*, sonanța putînd avea un caracter consonantic (consonanță) sau disonantic (disonanță), fenomenele înscriindu-se în categorii calitativ opuse. Interpretarea calitativă a intervalelor simple, a acordurilor funcționale sau a conglomeratelor armonice, se axează pe clasarea fenomenelor de sonanță după caracterul lor, aceasta deoarece ele sînt inerente oricărui caz armonic dat, în funcție de complexitatea sa. Deci, nu numai relieful, nu numai înălțimile sunetelor componente stabilesc profilul frazei muzicale, ci hotărîtoare sînt valorile armonice, tensiunile specifice ce se nasc între aceste sunete. Astfel s-a ajuns la miezul problemei, pe de o parte la interpretarea cantitativă și calitativă a intervalelor, iar pe de altă parte la afirmarea categoriilor armonice generalizate.

Cercetările, întreprinse încă din antichitate și continuate pînă în epoca noastră, dezvoltate pînă la complexitatea investigațiilor moderne de acustică, și efectuate cu aparate tot mai perfecționate, pornesc de la două fenomene strîns înrudite: sunetul izolat, luat ca atare și divizibilitatea spațiului de octavă (1 și $\frac{2}{1}$). Cercetîndu-se natura sunetului, cu timpul s-au elucidat componentele (sunetele parțiale sau armonice) ca și calitățile sale. Microuniversul propriu fiecărui sunet muzical a ajuns să fie analizat, descris cu mare finețe datorită contribuțiilor unor matematicieni de seamă, fixat în tabele impresionante care cu timpul, poate, vor mai primi unele mici rectificări. Este cunoscută importanța argumentației teoretice cu privire la natura sunetului pentru formarea conceptului funcțional al armoniei. De fapt, teoria a venit să legitimeze observații și procedee, formate în prealabil în pratica muzicală, înlesnind generalizarea ideii de funcționalitate în domeniul armoniei. În schimb, rezultatele acusticii au pus la grea încercare însăși teoria armoniei, legitatea ei. Aceasta, deoarece prin natura sunetului, se legitimează sfera tonalului de tip major, în timp ce pentru structuri de tip minor nu se poate găsi (în spectrul sunetului) un temei (acustic) echivalent. Acest lucru a dus la speculații teoretice intense, exprimate în sistemele armoniei duale create de Hugo Riemann și A. von Öttingen. Paradoxul este cu atît mai mare, cu cît în ponderea muzicii universale culte și mai cu seamă populare, tonalitățile și multitudinea modurilor de tip minor par a forma majoritatea covîrșitoare. Aici ne apare o anumită discrepanță între observațiile acustice și legitățile de organizare a discursului muzical în complexitatea sa.

Mult mai stăruitoare și mai adîncite au fost și sînt și astăzi investigațiile asupra divizibilității spațiului de octavă. Începute în urmă cu două milenii și jumătate în școala pitagoreică și efectuate acolo experimental cu ajutorul monocordului, încercările în domeniul divizibilității, necontenit dezvoltate, au dus în epoca modernă la recunoașterea unui univers macrointervalic și microintervalic dotat cu valori de o uimitoare și derutantă varietate și finețe. Astfel, intervalele de toate mărimile au putut fi exprimate sub forma unor fracții, luîndu-se în considerație lungimile de coardă, de tub sonor sau raportul dintre frecvența oscilațiilor celor două sunete ale intervalului dat. Intervalul sonor s-a supus așadar analizei matematice în scopul determinării aspectului cantitativ. Reflexiile au gravitat de-a lungul timpului asupra ordinei de distribuție a elementelor diatonice în interiorul spațiului de octavă, asupra raportului natural dintre întregul și părțile sale, indicîndu-se distanțele dintre sunetele alăturate, dispuse în șir. Modurile (gamele) antice sau medievale, formate într-o îndelungă experiență, au primit astfel și profilul unor sisteme normate, existînd ca atare și în practica muzicală. Studii amănunțite în acest sens sînt cuprinse în cartea lui Heinrich Husmann, intitulată: „Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur" (Berlin, 1961). Nuanțarea ordinei de distribuție a dus în cele din urmă, datorită diversității modalităților posibile și particulare, la ivirea problemei temperației, deosebit de acută în perioada barocului. Matematicienii, constructorii de instrumente muzicale și muzicienii acelui timp și-au unit eforturile în vederea soluționării optime a litigiilor de acordaj, împărțind spațiul octavei în douăsprezece părți egale, realizînd astfel temperația. Aceasta a fost o rezolvare, de compromis poate, creatoare însă, asigurînd muzicii posibilitatea unei înfloriri excepționale. Astfel, de-a-lungul evoluției creației, s-au dezvoltat datele limbajului prin care s-a ajuns la muzica de azi. În ultimele decenii, interesul unor acusticieni sau matematicieni se îndreaptă din nou și cu o vădită insistență spre aspectele de temperație, continuînd o linie afirmată în secolul trecut. Există, pe plan teoretic și experimental, o sezizabilă tendință spre substituirea temperației egalizatoare prin distri-

buții particulare, spre reorganizarea materialului sonor, determinat de astă dată, în varietatea aspectelor sale, în exclusivitate prin calcul. Din păcate, majoritatea acestor încercări simplifică ansamblul mijloacelor muzicale la aspectele unei singure game prin referirea la o anumită fundamentală. Aici orizontul se limitează. Practic, muzica, conceptul contemporan de compoziție și interpretare (în complexitatea factorilor constitutivi), estetica muzicală nu reclamă astfel de modalități. Dealtfel, cel puțin pînă în prezent, toate încercările în domeniul microintervalicei ridicate la rangul de concept (Busoni, Haba) au rămas întru totul izolate. În plus, divizibilitatea infinită a spațiilor subsemitonice ar fi realizabilă doar cu ajutorul unor instrumente electronice (de măsură, control și emisie) iar muzica, vie în esența ei, nu poate fi redusă la procedee mecanice de producere a sunetului. Cel mult, o sumă de instrumente noi, dotate cu o astfel de intervalică, pot sluji, cu funcții coloristice, un limbaj complex de sinteză, limbaj în care baza o formează însă intonația vocal-instrumentală cu valori temperate.

În domeniul interpretării calitative a intervalelor s-au conturat cu timpul două metode diametral opuse. Pe de o parte, teoria consonanței și disonanței (clasificarea caracterelor sonanței) a fost afirmată plecîndu-se de la caracterul fracției prin care se exprimă numeric raportul dintre două sunete alăturate sau suprapuse. Astfel, intervalele sînt consonante cînd frecvențele oscilațiilor celor două sunete se raportează ca numere întregi mici (1 : 2 ; 2 : 3 ; 3 : 4). Intervalele sînt considerate disonante atunci cînd frecvențele oscilațiilor se raportează ca numere întregi mari (8 : 9 ; 8 : 15 ; 15 : 16). Acest criteriu a fost acceptat drept obiectiv, rațional, spre deosebire de alt criteriu, bazat pe interpretarea subiectivă, psihologică a unuia și aceluiași fenomen. Concordanțe depline pe aceste două drumuri nu s-au putut obține, rezultatele „disonează" pe alocuri.

Raportul dintre simbolul numeric și calitatea intervalului muzical a fost, în toate timpurile, obiectul unor speculații intense, ajungîndu-se, chiar pe tărîmul interpretării intervalelor, uneori la o pronunțată mistică a numerelor. „Totul este număr și armonie", această esență a doctrinei pitagoreice, poate fi găsită cu semnificații apropiate și la Leibnitz. Oricît de exacte ar fi determinările cantitative, echivalarea progresiei de raporturi în grade de consonanță corespunzătoare au fost insuficiente pentru a fecunda creația și practica muzicală. Mai mult, muzicienii au trebuit să înlăture anumite bariere, să găsească alte interpretări, depășind limitele unor sisteme vechi.

Acuitatea contradicției se manifestă mai întîi în gîndirea evului mediu, în urma apariției formelor rudimentare de polifonie. Pînă la acel moment teoria greacă dominase. Acum însă, clasările subiective sînt multiple, se succed. Citäm numai cîteva. De exemplu, tabelul lui Franco de Colonia (sec. XII). El distinge trei genuri de consonanțe : consonanțe perfecte (unisono și octava), medii (cvinta și cvarta) și imperfecte (terța mare și terța mică). Disonanțele se împart în : disonanțe perfecte (secunda mică, cvarta mărită, septima mare, septima mică) și imperfecte (sexta mare, sexta mică). Philippe de Vitry (sec. XIII) consideră terțele și sextele mari drept consonanțe imperfecte, denumind însă cvarta drept disonanță. Pe urmă, Prosdocimus de Beldomando încadrează terțele și sextele în categoria consonanțelor, subliniind însă cu insistență că intervalul de cvartă distonează, că ea (cvarta) reprezintă trecerea de la disonanță la consonanță. (W. Ambros : Geschichte der Musik, vol. II, pag. 343). Astfel, în interpretarea caracterului sonanței (consonanță sau disonanță) terțiul nu este exclus ci din contra, afirmat. De altfel, trecerea de la formele de Organon spre Fauxbourdon și Discant reflectă procesul de eliminare a unor fenomene de neutralitate armonică produse de paralelismul cvartelor și cvintelor, de îngrădire a acestora în favoarea sextelor și terțelor. Teoretizările ce se întind pînă la sfîrșitul epocii renașterii, sînt organic legate de practica muzicală, au fost impuse de ea.

Variabilitatea criteriilor de interpretare în domeniul analizei calitative a intervalelor, fluctuațiile de încadrare a acestora în sfera fenomenelor de consonanță sau disonanță, ne apare drept un fapt legic întemeiat. Aceasta deoarece, în decursul timpului, însăși mentalitatea, conceptele de compoziție s-au schimbat, au evoluat. Operînd în fond ca o substanță intervalică investită compozițional cu noi valențe expresive, lărgind suma intervalelor utile discursului muzical și asigurîndu-le funcții precise în contextul conceptului polifonic cu o bogăție de rezultate armonice, muzicienii au trebuit, prin forța lucrului, să acorde sonanței în general o atenție mereu sporită. Lărgind ideea, se poate afirma că în cadrul fiecărei epoci din istoria muzicii, se pot surprinde elementele unor concepte particulare de interpretare calitativă a intervalelor, luate drept elemente de bază ale discursului muzical.

Există așadar pretutindeni un paralelism pe planul interpretării calitative a fondului intonațional ca și o interinfluență între conceptele afirmate ; la dezvoltarea acestui proces continuu și dialectic și-au dat contribuția un număr însemnat de matematicieni străluciți, muzicieni și esteticieni, problema avînd dealtfel implicații filozofice. Acumulînd cunoștințele anterioare și aprofundîndu-le, marele matematician Euler a realizat o sistematizare a fenomenelor sonore și a propus un concept, dezvoltat pe baza unui criteriu aritmetic, în lucrarea sa „Tentamen novae theoriae Musicae", Petropoli, 1739, lucrare pe larg comentată de Hermann Helmholtz în volumele sale („Die Lehre von den Tonempfindungen", Braunschweig, ediția șasea 1913. Odată cu prima ediție (1862) a lucrării lui Helmholtz ca și apariția cercetărilor lui Carl Stumpf, expuse în volumele „Tonpsychologie" (Leipzig, 1883) s-a fundamentat conceptul modern de interpretare multilaterală a fenomenelor sonore, implicit a fenomenelor de consonanță și disonanță, chiar dacă o seamă de teze afirmate n-au putut rezista investigațiilor ulterioare. Semni-

ficativ, Helmholtz indică lucrării sale un subtitlu edificator: „drept bază psihologică pentru teoria muzicii". Deopotrivă oamenii de știință înzestrați cu bogate cunoștințe în tainele muzicii, acești gînditori au supus unei critici amănunțite cele mai de seamă concepte anterioare, deschizînd totodată perspective, creînd școală. Deosebit de însemnat este faptul că atît Helmholtz cît și Stumpf nu s-au oprit numai la intervalele simple, ci au extins investigațiile lor asupra acordurilor, trisonului și răsturnărilor sale, dublării componentelor cît și asupra pozițiilor optime în distribuția acordurilor consonante de tip major și minor. Totuși, la acea vreme, limbajul uzual depășise cu mult sfera sonoră cercetată de ei. Ne gîndim de pildă la excepționala dezvoltare a armoniei prin continua cromatizare a componentelor, proces evident de la Schubert și Weber pînă la Wagner și Brahms. Deci practica muzicală a fost iarăși cu cîteva stadii înaintea teoriei, acesteia îi revenea rolul ordonării și generalizării cazurilor particulare ivite. Amplificarea caracterului disonantic al armoniei a dus în cele din urmă la extinderea conceptului de armonie pînă la limitele funcționalismului tonal. Justificarea teoretică a acestor procedee s-a făcut în general prin referirea la armonicele îndepărtate dar totodată, teoria armoniei a trebuit să meargă pe căi proprii, admițînd din ce în ce mai mult criterii psihologice și estetice. Riemann și Öttingen, mai sus amintiți, au încercat să concorde premizele acustice cu cele muzicale iar Ernst Kurth (Grundlagen des linearen Kontrapunkts, 1916) a afirmat energetismul pe planul interpretării, admițînd o energie cinetică în desfășurarea liniei melodice cît și o energie potențială în structura acordurilor, în desfășurarea conexiunilor acordico-armonice.

Dar, continua extindere a limbajului armonic a fost o realitate. Implicit, noțiunile de consonanță și disonanță și-au schimbat semnificația inițială, deoarece punctul estetic de vedere s-a schimbat. O seamă de fenomene, interpretate drept disonantice înainte, s-au înscris în sfera consonanțelor, apoi caracterele de sonanță, delimitate înainte, s-au întrepătruns. În limbajul curent vorbim astăzi de acorduri cu disonanțe atenuate sau acorduri disonant-consonantice sau invers, de consonanțe instabile, suspendate sau disonantice. Mai mult, constatăm fenomene de entropie (transformare) atunci cînd conglomerate armonice, de tip disonantic în teorie, expuse la orchestra simfonică sau la un ansamblu de cameră, primesc caracteristice consonante nete, sau, disonanța pare a fi suspendată. Astăzi, „asperitățile" armonice nu sînt neapărat disonantice și, evident paradoxal, consonanța accentuată poate „disona" în cadrul discursului. Desigur, excepțiile nu pot fi convertite în regulă, dar fenomenele sînt prezente. Aici se cuvin menționate studiile de deosebită importanță științifică datorită bogăției informației și clarității demonstrației, realizate de compozitorul Alfred Mendelsohn; ele au fost publicate în revista „Muzica" sub titlurile „Disonanța și accepțiunea ei istorică" (6 și 11—12/1961) și Consonanța și disonanța în sfera armoniei funcționale (3 și 8/1962).

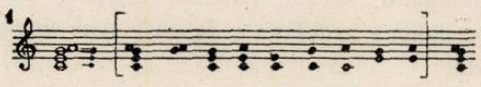
În mod evident, teoria armoniei caută să se axeze pe o estetică a intervalului, exprimată deopotrivă în tratatele de armonie de Arnold Schönberg sau Paul Hindemith. Autori pe tărîmul conceptului dodecafonic ca Eimert și Křenek pornesc de la încercări asupra unei împărțiri, în exclusivitate bazate pe interpretarea senzorială a distanțelor de interval, în consonanțe de grade diferite cît și în disonanțe blînde (milde) și incisive (scharfe). În general, se subliniază faptul că nu este vorba de interpretări „armonico-logice" ci mai mult de „tensiuni intervalice de ordin psihologic". De-a lungul istoriei muzicii, consonanța și disonanța au primit o seamă de definiții, variate, fiind în funcție de unghiul sub care este privită problema, concordînd însă sau avînd multe asemănări între ele. Una din definițiile clasice, strălucind peste secole și atingînd în simplitatea ei esența problemei, este acea dată de Euclid (citată după Helmholtz, concluziile la primul volum, pag. 369): „Consonanța este amestecul a două sunete, a unuia mai acut și altuia mai grav. Disonanța însă este din contră, imposibilitatea a două sunete de a se amesteca, de aici ele apar urechii noastre drept aspre".

Totuși, toate definițiile gravitează doar în jurul cazurilor simple, cu două sau trei componente. În cazul unor conglomerate acordice formate din 4,5 sau mai multe sunete diferite, interpretarea poate întîmpina dificultăți. Consonanța și disonanța rămîn în teorie categorii extreme, ideale. Dimpotrivă în muzică, ele se succed necontenit, se condiționează reciproc într-o infinitate de forme și nuanțe. Elemente de acest ordin, în stare pură, nu apar decît sporadic în discursul muzical. Ele nu numai că se succed, imprimînd discursului dinamica lui, ci se întrepătrund în mod organic și se amalgamează, formînd calități noi. În accepțiunea teoretică, plecînd de la consonanțe perfecte spre disonanța perfectă, deci între aceste contrarii absolute, se formează un șir de calități. Întrebarea însă rămîne deschisă: unde se află hotarul precis între aceste extreme și ce anume le separă, în ce loc și sub ce formă consonanța intens lărgită este egală cu disonanța intens atenuată. E vorba de o conciliere în sens teoretic, abstract, ideal *(aparent)*; ea presupune totuși transformări calitative ce intră în sfera estetică, artistică, muzicală. Aceasta ar fi un caz de suspendare a calității, sau o entropie (transformare) armonică. Aceasta este problema de care se leagă observațiile ce vor urma. Încercările studiului de față urmăresc pe plan teoretic interpolarea unor elemente intermediare, neutre, între cele două polarități extreme între consonanță și disonanță.

În paragraful 16 ale lucrării citate intitulat „Apriorien în Bezug auf die Analyse", Carl Stumpf supuse discuției trei modalități de interpretare și totodată accepțiuni ale unui acord trisonic: I o pluritate de sunete (Mehrheit), II o unitate sonoră (Einheit) și III o întrecere a componentelor (Wettstreit). Printr-o magistrală demonstrație, Stumpf aduce argumente pro și contra fiecăreia, pentru a stărui asupra interpretării a doua, considerînd-o cea mai întemeiată. Într-adevăr, se poate

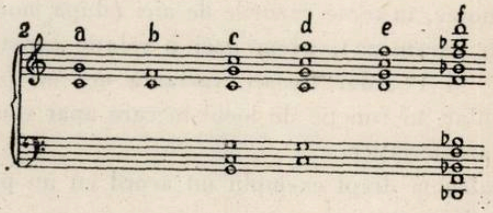
spune că un acord formează o unitate. Audiția se poate sprijini însă și pe depistarea analitică și recunoașterea distinctă a componentelor (pluritate de sunete ; dar mai cu seamă în cazul unor conglomerate disonantice, sezizăm o întrecere a componentelor, obținînd imaginea unui acord în care particolele, nefuzionînd pe deplin, își mențin individualitatea. Astfel anumite ciocniri disonantice se reliefează în structura acordului, devenind preponderente. Această „întrecere" poate fi echivalată cu un fenomen de interpretare a sunetelor constitutive alo acordului, indiferent de calitatea și complexitatea sa. De altfel ideia după care un acord se descompune într-o sumă de intervale, formate din cîte două sunete, este larg acceptată astăzi, totalul acestora și specificul (caracterul) fiecăruia, determinînd profilul (calitatea finală) agregatului sonor. Privind mijloacele armonice proprii limbajului muzical contemporan, se poate afirma și o sinteză, mai cu seamă cu privire la interpretarea unor acorduri cu multe componente, cromatizate, polifuncționale sau politonale. Într-un astfel de caz, acordul poate fi privit drept o pluritate de sunete care în anumite condiții (în funcție de calitatea și ordinea de distribuție a componentelor) se omogenizează (în sens de consonare) sau se identifică drept un conglomerat neomogen (în sens de disonare). Sau, coloana sonoră are un caracter de continuitate (saturație și rezolvare armonică) sau de discontinuitate (tensiune armonică nerezolvată). Astfel se naște întrebarea : se poate presupune că într-un acord (x) toate componentele (n) să fie echivalente, admițînd o intensitate egală, chiar și un timbru unitar ?

Răspunsul ni-l poate sugera o încercare simplă, efectuată la pian : luăm un acord (fără a utiliza pedala pentru a îngrădi efectul de rezonanță) într-o nuanță medie și îl menținem prelung, de pildă acordul cu sexta adăugată. Imaginea pe care o căpătăm pînă cînd acordul se stinge va crea, pe lîngă impresia inițială de unitate, și o senzație secundară de pluralitate ordonată : ni se va impune mai întîi în mod stăruitor ciocnirea disonantică, apoi, pentru cîteva clipe, acordul ni se descompune în intervalele sale simple, în componentele variat grupate. Sugerăm o astfel de experiență :

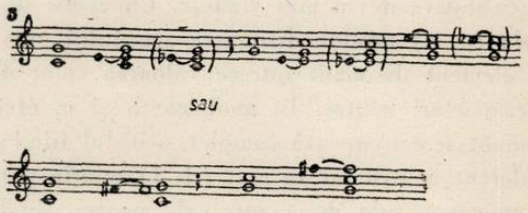


Adică, imaginea subiectivă a fenomenului obiectiv poate varia, audiția analitică poate surprinde asociații calitativ diferite și le poate interpreta ca atare. Mai departe, acordurile bifuncționale sau politonale ne apar de cele mai multe ori drept produse compuse, omogene sau neomogene, iar componentele se disting și ne incită la comparații funcționale și tonale în momentul audiției. Elementele distribuite în complexe acordice nu sînt neapărat echivalente deoarece distingem în general o forță gravitațional — tonală care ne înlesnește interpretarea. Desigur că facultatea analitică este în funcție și de durata de expunere. (Se știe astăzi că anumite intensități sau combinații de timbruri pot schimba calitatea acordului). Putem admite însă că atunci cînd această condiție este satisfăcută, sezisăm o vădită pluriraportare a sunetelor componente. Atunci putem stabili un principiu pentru analiză, formulat astfel : calitatea unui acord este dată de suma și natura (caracterul) interraportărilor ce se nasc între sunetele componente ale acordului.

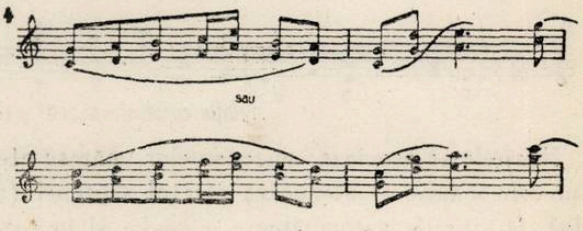
Tehnica compoziției include astăzi pe scara largă structuri acordice în cvarte. Indiscutabil, prin aceste armonii, deși expuse de multe ori în largi coloane acordice cu un caracter static, paleta sonoră s-a îmbogățit cu elemente specifice. Tocmai acest colorit nou, distinct în ansamblul mijloacelor, intrigă. Se știe că în practica muzicală, orice acord format din cvinte și cvarte cuplate poartă denumirea de acord „gol". Și asta nu în mod întîmplător.



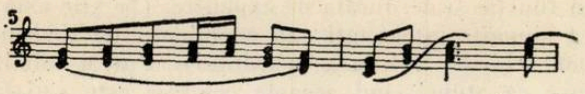
Cvinta și cvarta perfectă ne apar drept elemente ce solicită întotdeauna sunete complementare, asociative, deoarece ele sînt intervale nedeterminate ca gen, neutre deci, devenid prin asociere elemente constitutive într-un acord preponderent consonant sau disonant. De pildă :



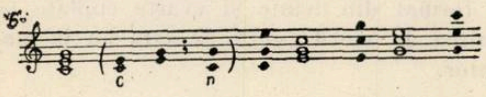
Mai evident devine caracterul neutru al cvintei și cvartei perfecte într-o mișcare paralelă :



În ambele cazuri vom constata o perfectă claritate a liniilor. Contopirea se produce doar prin suspendarea stării neutre a rezultantelor armonice pe verticală, prin intercalarea (în cazul de față) a unui sunet, consonant față de extreme (cazul terței) :

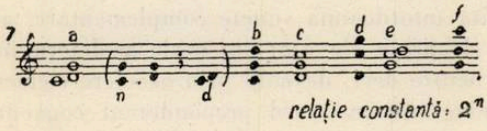


În structura acordurilor, cvintele și cvartele perfecte par a primi așadar funcții de elemente de legătură, de omogenizare a acordului. În cadrul trisonului în stare directă, caracteristica neutră a cvintei este complet amortizată prin dubla referire a mediantei (față de fundamentala și cvinta acordului), dar în poziții lărgite ca și în răsturnările acordului, efectul ei se face simțit. (În cuprinsul analizelor, desemnăm elementele consonante prin litera c, cele neutre prin litera n iar cele disonante prin litera d).

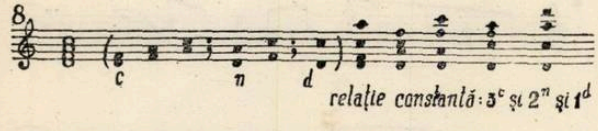


Armonic, în toate cazurile de aici (după modelul pus în paranteză), avem deci o relație constantă de 2^c și 1^n, dar fiecare variantă are un profil particular, în funcție de locul în care apar elementele caracteristice.

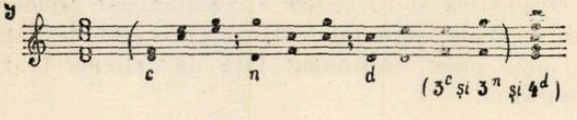
Să alegem drept exemplu un acord cu un profil inițial disonant :



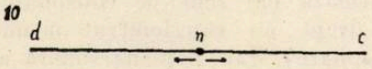
În acest caz, diversitatea este mai mare, deosebirile calitative devin mai vizibile. Ciocnirile de secundă (a, e) produc disonarea acordului, un singur element disonant întrece valoarea celor două interraportări neutre. În modelele b și c, efectul disonant se estompează complet, acordul fiind preponderent neutru iar în rest (d, f) relația pare a fi omogenă, cele două intervale neutre fiind la fel de puternice ca și intervalul disonant. Și acum un exemplu care să includă toate trei caracterele de sonanță :



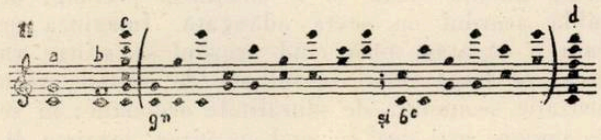
Neutrele se asociază consonantelor, măresc efectul consonantic și atenuează efectul septimei (redo). O situație asemănătoare o găsim și în cazul următor, în care preponderența disonantică este totuși puternic redusă și consonată :



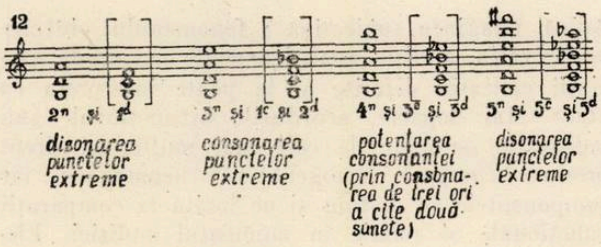
Aceste observații ne duc la următoarele concluzii : consonanța și disonanța, luate drept caractere generale de sonanță, constituie în cîmpul combinațiilor armonice polii extremi. Ei se atrag, se întrepătrund (starea pură poate fi acceptată doar pentru cazurile simple, de două sunete), avînd o zonă comună de conjuncție, definibilă drept neutră (suspendare a calităților opuse). Elementele neutre se pot asocia celor opuse. Caracterul disonantic este extensibil, deoarece gradația „mai disonant" este posibilă, limitată totuși de fenomenele de entropie. Sfera consonanței este și ea îngrădită iar acea a neutrelor este foarte limitată, deoarece în succesiunea de cvinte sau cvarte suprapuse apar calități secundare ce aparțin ori consonanței ori disonanței, modificînd ponderea internă a acordului. În general, valența cea mai puternică o posedă disonanța, urmată de consonanță și starea neutră. Din cele de mai sus rezultă următoarea schemă



Să examinăm unele cazuri de stare neutră. Starea perfect neutră se limitează la intervalica simplă (11, a și b) sau, în cadrul unor coloane acordice realizate prin dublarea exactă a acestor elemente (11, c și d) pot fi observate deasemenea preponderente neutre (a se compara cu 2) :



Prin suprapunerea consecventă a unor relații intervalice perfect neutre iau naștere conglomerate sonore în care interacțiunile elementelor consonante sau disonante se fac puternic simțite. Totuși o stare armonică nedefinită, de suspensie întrucîtva, persistă.

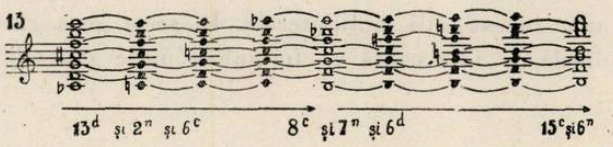


Ultimul model, cu șase componente, fie ele cvarte sau cvinte suprapuse, reprezintă un caz elocvent de suspendare a calității, elucidează unele

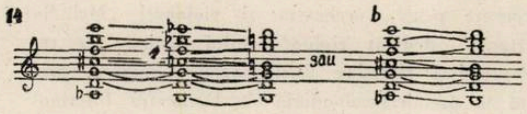
efecte de neutralizare a armoniei. Ponderea balanței numerice corespunde efectului sonor, adică a unei senzații armonice nedefinite categorial.

Fenomenele neutre pot avea următoarele aspecte: putem întîlni a) neutre perfecte ; b) neutre consonante ; c) neutre disonante ; d) neutre cu interacțiuni duble ; pe urmă, neutrele se asociază fenomenelor preponderent consonantice sau dimpotrivă, disonantice, primind funcțiuni secundare, contribuind la amalgamarea coloanelor sonore sau amortizînd asperitățile.

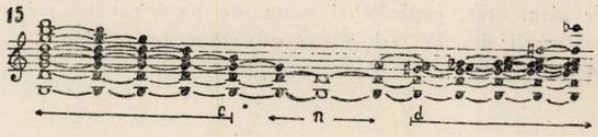
Cîmpul fenomenelor armonice poate fi considerat drept un circuit închis, dotat cu o infinitate de modalități armonice, realizabile pe temeiul posibilității de întrepătrundere și modificare a elementelor aparținînd unor sfere (polarități) armonice cu caractere diferite.



Din oricare punct am porni, circuitul sonanței armonice este realizabil (în ambele sensuri). Desigur, în discursul armonic desfășurat, trecerea dintr-o stare în alta se poate realiza într-o multitudine de forme. Trecerea dintre extreme, redusă la un minim de pași poate fi mijlocită (14, a) sau nemijlocită (14, b) :



De asemenea, prin eliminare, fenomenele de consonanță pot fi reduse la punctul neutru iar de aici, prin amplificare, fenomenele de disonanță pot fi extinse (mărindu-se însă și o entropie crescîndă). Acest procedeu este și el reversibil :

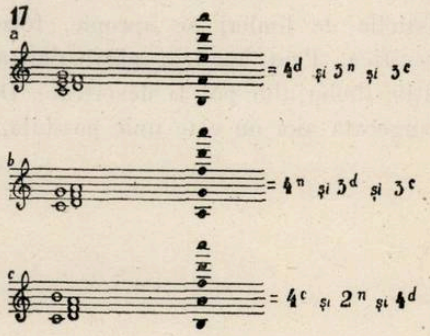


Din cele arătate se poate desprinde o constatare : fenomenele de entropie armonică (entropia caracterelor sonanței) cresc proporțional cu mărirea numărului de sunete constitutive ale unui acord. Starea pură (caracterul net consonant, disonant sau neutru) se observă în intervalele simple, prin interraportarea a două sunete. Entropia minimă se constată în acordurile trisonice. De aici fenomenele de entropie cresc într-o progresie constantă :

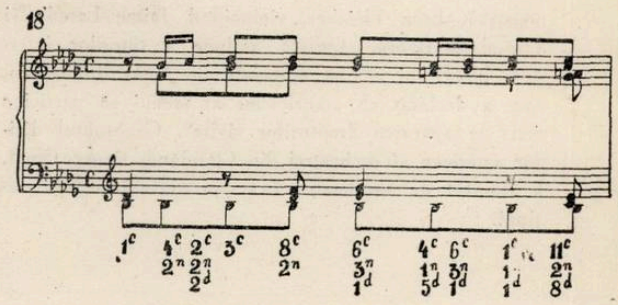
16

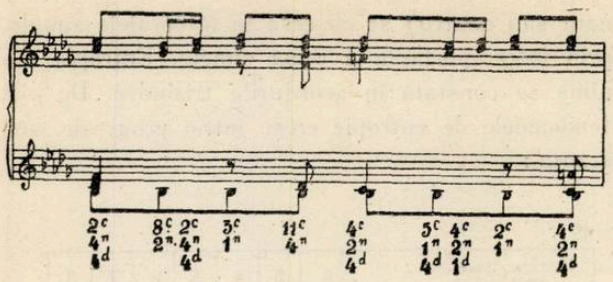
Numărul sunetelor constitutive	2	3	4	5	6	7	8	etc.
Numărul interraportărilor armonice	1	3	6	10	15	21	28	
Progresia aritmetică	1	+2	+3	+4	+5	+6	+7	

Să examinăm ponderea unor acorduri bifuncționale de tip diatonic :



Vedem așadar în *a* preponderența disonantică cu egalitate de n și c ; *b* preponderență neutră cu egalitate de d și c ; c egalitatea extremelor cu diminuarea neutrelor. Astfel ne explicăm pe aceasta cale efectele de amortizare a disonanțelor în discursul armonic, putem descifra natura și cauzele disonanțelor „atenuate", „moi", „suspendate", „consonantice", expresii pe care le utilizăm în mod frecvent în analiza muzicologică. Metoda, extinsă asupra analizei ne sugerează o imagine detailată asupra fluctuațiilor armonice proprii discursului muzical desfășurat. Alegem în acest scop preludiul XXII din Clavecinul bine temperat de Johann Sebastian Bach, o muzică deosebit de bogată în alternanțe armonice cu o exemplară varietate de stări :





Observăm în felul acesta unele particularităţi ale structurii muzicale, natura fluctuaţiilor armonice ce determină profilul discursului muzical în ansamblul său. Combinaţiile armonice pot apărea sub o infinită diversitate de forme ; stilistic, fiecare compozitor utilizează o anumită sferă de mijloace. În cadrul unor epoci din istoria muzicii, caracteristicile de limbaj se apropie, formînd o sferă specifică. Prin analiză, particularităţile şi proprietăţile limbajului pot fi descifrate. Desigur, metoda sugerată aici nu este unic posibilă, în cunoaşterea proceselor muzicale pot fi abordate puncte diferite de vedere, nu neapărat contradictorii.

Am expus aceste observaţii deoarece practica componistică de astăzi cere o pătrundere cît mai adîncă a fenomenelor din domeniul armoniei. Mijloacele armonice s-au dezvoltat într-o măsură considerabilă prin creaţiile compozitorilor acestui veac. Ele se cer cercetate din punct de vedere al teoriei armoniei ca şi al acusticii, esteticii sau matematicii. Aceasta, deoarece cunoaşterea multilaterală a fenomenelor se impune. Ceea ce interesează astăzi în mod deosebit pe compozitori sînt criteriile obiective care să asigure eficienţa maximă factorului armonic, pentru a imprima discursului muzical claritate, strălucire. Astfel, efectele de neutralizare sau entropie, fenomene atît de prezente în limbajul armonic contemporan prin întrebuinţarea unor acorduri intens cromatizate, modale, bifuncţionale sau politonale, se cer supuse unor investigaţii multilaterale. În acest sens rîndurile de faţă caută să formuleze unele sugestii.

NOTE

● Opera „Cazul Macropulos“ de Janácek a fost prezentată pentru prima dată anul acesta la Teatrul Sadler's Wells din Londra. Muzica compusă pe piesa lui Karel Kapeck a fost interpretată cu succes de colectivul teatrului, sub conducerea dirijorului John Blatchley. Criticul muzical Jeremy Noble apreciază opera în revista engleză „Music and musicians“ ca pe o lucrare de geniu.

● Pianistul american Gary Graffman a refuzat recent să concerteze în oraşul Jackson din statul Mississippi (S.U.A.) deoarece se interzicea accesul publicului de culoare. Aceeaşi atitudine de a refuza să concerteze în sălile unde accesul negrilor este interzis, o au şi pianiştii Julius Katchen (cunoscut publicului nostru din concertele susţinute în ţara noastră), Leon Fleisher, violonistul Jaime Laredo şi Trio-ul Marlboro. Această acţiune a tinerilor interpreţi americani a fost apreciată de Artur Rubinstein, care a declarat că „muzicienii ar trebui să participe activ la apărarea drepturilor civile“. Cunoscutul dirijor american al orchestrei din Cleveland, George Szell, a anunţat de asemenea că se va alătura acestei acţiuni.

● Compozitorul francez Henri Sauguet a compus un concert pentru orchestră şi violoncel „Melodie concertantă“, dedicat violoncelistului sovietic de renume mondial Mstislav Rostropovici. Lucrarea, prezentată în premieră mondială de Orchestra Filarmonică de Stat a U.R.S.S. din Moscova, cu concursul lui Rostropovici şi sub conducerea compozitorului, s-a bucurat de succes. Concertul a fost repetat la Leningrad.

● Între 24 mai şi 6 iunie a avut loc la Leipzig (R. D. Germană) un concurs internaţional Johann-Sebastian Bach. Iniţiat în 1950, concursul are secţie de pian, orgă, cemballo şi canto. Au participat 107 concurenţi din 16 ţări. Concursul viitor se va ţine în anul 1968.

● În „Journal of the International Folk Music Council“, din Londra, vol. XVI/1964 a apărut articolul : „Continuitate şi schimbare în folclorul tradiţional, de Mihai Pop, director al Institutului de Folclor al Academiei R.P.R.

OVIDIU VARGA

Date noi cu privire la creaţia lui Mozart

Mulţi sînt factorii care de-a lungul vremii contribuie la popularizarea creaţiei muzicale.

Aceşti factori s-au înmulţit şi au crescut ca influenţă, în ultimii ani, prin amploarea tipăriturilor, a manifestărilor muzicale publice, naţionale şi internaţionale, prin reproducerea pe disc şi prin difuzarea la Radio. Mozart, asemenea altor mari muzicieni, a beneficiat şi el de pe urma amplificării mijloacelor de cunoaştere şi difuzare a creaţiei sale. Dacă acest lucru este evident, mai puţin cunoscut este faptul că însuşi Mozart a contribuit la o largă difuzare a muzicii sale, încă în timpul scurtei sale vieţi, printr-o activitate prodigioasă de virtuoz, dirijor şi director de scenă.

De asemenea, el a păstrat cu deosebită grijă cea mai mare parte a manuscriselor sale, ceea ce ne apare ca un amănunt neobişnuit pentru un artist în continuă peregrinare. Aceasta a făcut ca după moartea sa, soţia compozitorului, Constanze, să intre uşor în posesia manuscriselor originale, aproape ale întregii creaţii mozartiene, din care peste 150 de lucrări fuseseră deja editate încă în timpul vieţii lui Mozart.

Încă din 1799 editorul Johannes Andre Offenbach, care prevăzuse o intensă creştere a interesului public pentru muzica lui Mozart, începe să tipărească multe din lucrările acestuia, tot el editînd pentru prima oară, celebrul repertoar tematic alcătuit de compozitor începînd cu anul 1784. La acesta, Offenbach adaugă un repertoar alcătuit de tatăl compozitorului, cuprinzînd creaţia mozartiană dinainte de această dată.

Fără aceste tipărituri ar fi fost cu neputinţă alcătuirea marelui catalog al creaţiei mozartiene pe care Ludwig Ritter von Köchel l-a terminat în anul 1862, precum şi ediţia operelor complete pe care editura Breitkopf şi Härtel a dat-o la lumină începînd din 1877. Fără îndoială că biografia lui Mozart scrisă de Georg Nikolaus von Nissen, cel de al doilea soţ al Constanzei, precum şi scrisorile familiei Mozart, au constituit un bogat material autentic pentru cunoaşterea şi studierea mai departe a vieţii şi creaţiei marelui muzician.

De la aceste prime documente pînă azi, cunoaşterea vieţii şi creaţiei lui Mozart a crescut enorm şi continuă să crească. Începînd cu Haydn şi Beethoven, marii compozitori ai epocilor următoare au fost unanimi în a aprecia caracterul unic al fenomenului mozartian. Bibliografia mozartiană în toate limbile lumii este imensă şi creşte mereu. Marii interpreţi ai timpurilor, printre care Gustav Mahler, Ferucio Busoni, George Enescu, Dinu Lipatti sau Jehudi Menuhin au descoperit simfonii, concerte pentru pian, pentru vioară, sau au creat cadenţe la acestea, imortalizîndu-le pe discuri, în interpretări unice. Pînă în prezent, peste 85% din creaţia mozartiană cunoscută, este înregistrată pe discuri. Este de prevăzut că Mozart va fi primul dintre marii creatori ai muzicii universale, a cărui operă va fi în întregime înregistrată pe discuri.

La toate acestea se adaugă activitatea societăţilor „Mozart", a festivalurilor şi congreselor internaţionale, a comitetelor naţionale „Pro Mozart".

„Fundaţia internaţională Mozart" a hotărît apariţia unei noi ediţii complete a operelor lui Mozart, cu prilejul celei de a 200-a aniversări a naşterii compozitorului, ţinînd seama de faptul că ediţia Breitkopf este de mult epuizată.

Această ediţie este pe deasupra şi depăşită, prin aceea că unele lucrări ale compozitorului au fost descoperite ulterior, iar altele cuprinse în această ediţie s-au dovedit a nu-i aparţine. Cercetători din lumea întreagă se întîlnesc în fiecare an în sălile „Mozarteumului" din Salzburg pentru a studia documentele bogatei arhive a acestei instituţii, bogate, dar departe de a fi complete.

Sarcina unei noi ediţii complete este deosebit de dificilă deoarece manuscrise mozartiene, muzicale sau epistolare, precum şi ediţii vechi ale operelor sale se găsesc răspîndite în colecţii particulare sau publice, în lumea întreagă. Chiar în ultimii 25 de ani au mai fost oferite la licitaţii publice, asemenea valori istorice, fără ca vreo instituţie muzicală şi în special arhivele Mozart să aibă posibilităţile financiare, pentru a intra în posesia lor.

În plus, piese de o valoare nepreţuită se află în posesia unor particulari care veghează cu străşnicie ca aceste documente să nu se „devalorizeze" prin multiplicare sau tipărire.

În afară de aceasta, există în multe arhive din diferite ţări, numeroase pagini manuscrise sau tipărite, care nu poartă numele nici unui autor, şi care aşteaptă ochiul, competenţa şi cuvîntul specialistului pentru a fi identificate, unele poate aparţinînd lui Mozart.

Dar o nouă ediţie completă contemporană a operei lui Mozart ar mai avea sarcina de a contribui la o cunoaştere cît mai fidelă a stilului de interpretare a creaţiei mozartiene. Indicaţiile epocii referitoare la tempo sînt foarte incerte, dacă ţinem seama că pe atunci nu se cunoştea încă metronomul, de asemenea indicaţiile de agogică şi dinamică care sînt sărace, rare, incomplete.

În acest sens, acusticieni de renume au început să cerceteze condiţiile şi capacitatea acustică a

sălilor și locurilor unde a cîntat Mozart sau a fost cîntată muzica lui în acea epocă, precum și instrumentele folosite pe atunci, pentru a se trage concluzii cu privire la dinamica interpretării stilului mozartian în condițiile actuale în ce privește sălile și instrumentele.

Dar ceea ce a produs discuții aprinse și adesea contradictorii în cercurile muzicologice internaționale preocupate de cercetarea fenomenului mozartian, au fost următoarele :

Care trebuie să fie poziția științei muzicologice și practicii muzicale cu privire la creația mozartiană în ansamblu ?

Oare lucrările mai puțin valoroase, cele mai puțin cunoscute trebuie să rămînă mai departe numai piese documentare, sau e de dorit ca ele să intre în circuitul repertoriului mozartian curent ?

Acest fapt n-ar întuneca strălucirea marilor valori mozartiene, nu ar știrbi prestigiul geniului mozartian ?

S-au cristalizat mai multe păreri :

Unii susțin, fără rezervă, necesitatea cunoașterii și popularizării tuturor creațiilor lui Mozart, indiferent de valoarea lor, prin editarea grafică și sonoră a întregii lui opere, difuzarea ei prin discuri și prin Radio. Aceștia nu văd nici o primejdie de nivelare a creației mozartiene, nici o *împietate asupra geniului mozartian*, tot așa cum nu e nici o împietate în faptul apariției ediției complete a operei literare a lui Goethe, care stă la dispoziția oricui.

Alții — îndeosebi esteticienii — susțin dimpotrivă, că din cele aproximativ 650 de lucrări ale lui Mozart, terminate sau aproape terminate, *numai aproximativ o treime pot fi considerate valori autentice* demne de a rămîne în patrimoniul culturii universale și în atenția permanentă a interpreților și publicului. Restul lucrărilor pot fi interesante pentru muzicologi, istoriografi dornici să cunoască treptele de evoluție a compozitorului.

O a treia părere este aceea potrivit căreia, creația lui Mozart trebuie și poate fi îmbogățită prin cunoașterea și popularizarea și a altor lucrări *valoroase* însă mai puțin cunoscute, fie pe nedrept date uitării, fie rămase necunoscute datorită unor circumstanțe speciale.

Aceștia din urmă nu consideră utilă popularizarea sistematică în public a întregii creații mozartiene, în afara oricărui criteriu de valoare, *numai pe considerentul paternității*.

În lumina acestor păreri vom trece în revistă creația lui Mozart, subliniind ceea ce credem interesant a fi cunoscut, fie sub aspectul valorii, al paternității sau al preocupărilor mai puțin cunoscute ale marelui muzician.

Se știe că geniul mozartian s-a manifestat și a strălucit în mai toate genurile și formele muzicale.

Cu toate că primele sale compoziții au fost instrumentale — pentru pian sau vioară (lucru firesc dacă ținem seama de faptul că micul Wolfgang a fost mai întîi elevul tatălui său, profesorul de vioară Leopold Mozart, foarte cunoscut și apreciat în vremea lui, datorită remarcabilei sale „Metode de vioară") — preocupat permanent de căutări creatoare, Mozart a compus nu numai pentru pian, vioară, clavecin, orgă, armonium, armonică, ci și pentru diferite combinații instrumentale neobișnuite, demne de originalitatea combinațiilor instrumentale pe care le întîlnim în secolul 20.

Astfel sînt : duete pentru fagot și violoncel, un trio pentru pian, clarinet și violă, un adagio pentru doi contrabași și un fagot, cvartete pentru flaut și coarde sau oboi și coarde ; adagio și rondo pentru armonică, flaut, oboi, violă și violoncel ; adagio pentru doi clarineți și trei c-basi ; serenade pentru două orchestre precum și o nocturnă pentru patru orchestre !

Dar ceea ce e mai puțin cunoscut este faptul că Mozart a compus cîteva lucrări pentru o orgă mecanică (cu funcționare mecanică) inventată pe vremea sa, lucrări printre care se numără și Marea fantezie în fa minor.

Dacă primele sale compoziții create la vîrsta de 5—6 ani și înscrise în catalogul lui Köchel la numerele 1—5, sînt pentru pian (menuete), ultimele sale lucrări sînt tot pentru pian, ele reprezentînd cîteva cadențe la concertele sale (Köchel — Verzeichnis 624).

Dintre lucrările pentru același instrument, o lucrare pe nedrept mai puțin cunoscută, mi se pare o Fugă în do minor, pentru două piane, în care dramatismul mozartian pe care îl mai întîlnim în Sonata în la minor pentru pian (K.V. 310) în Cvintetul în sol minor (K.V. 516) în Concertul pentru pian în do minor (K.V. 491) în cele două simfonii în sol minor, atinge profunzimi beethoveniene.

În afara celor 17 sonate bisericești pentru orgă, create în perioada salzburgheză, Mozart a mai compus 27 sonate pentru pian și 35 sonate pentru vioară și pian.

E interesant de observat că în timp ce sonatele pentru pian și pentru vioară și pian intră în preocupările lui Mozart de la primele începuturi pînă la sfîrșitul vieții sale, asemenea celorlalte genuri laice, sonatele bisericești, asemenea celorlalte genuri bisericești și de curte, cu unele excepții, sînt limitate numai la perioada salzburgheză, adică numai în anii cînd Mozart era în serviciul lui Coloredo.

Mozart a compus numeroase lucrări cu pian ca : triouri, cvartete, cvintete cu pian, 21 de concerte pentru pian și orchestră, un concert pentru două piane și orchestră și un concert pentru trei piane și orchestră. Valoarea și circulația acestora este firește inegală.

De pildă primul concert pentru pian (K.V. 175) în Re major, pe care Mozart l-a compus încă sub influența lui Johannes Cristian Bach, a fost interpretat pentru prima oară în anul 1956 la Salzburg. De la acest concert de debut pînă la dramaticul concert în do minor (K.V. 491) sau mai tîrziu pînă la cel în Si bemol major (K.V. 595), ultimul său concert pentru pian, muzicologul poate urmări calea ascendentă pe care geniul lui Mozart a străbătut-o în continue căutări, în neîntrerupta străduință de a găsi noi și mai bogate mij-

loace de expresie, capabile să comunice semenilor săi toată bogăția simțămintelor sale.

În repertoriul pentru vioară, pentru instrumente de coarde sau alte instrumente, Mozart a creat sonate, triouri, cvartete, cvintete, concerte pentru diverse instrumente, simfonii concertante. Desigur că valoarea artistică a acestor lucrări nu este întotdeauna aceeași.

Primele sonate și concerte pentru vioară se cîntă rar. Nu cred că acel „Concertone" (K.V. 190) pentru două viori și orchestră, „Suita concertantă", cum i se mai spune, poate rezista exigențelor posterității și ale marelui repertoriu mozartian.

În schimb, capodopere mozartiene, ca de pildă cvintetul cu două viole în sol minor (K.V. 516) dintre cvintete, sau cvartetul cu oboi în Fa major (K.V. 370) dintre cvartete, se cîntă nejustificat de rar.

Numărul și autenticitatea concertelor sale pentru vioară sînt încă discutate.

În afară de cele cinci concerte salzburgheze compuse între anii 1775—1777, pe vremea cînd Mozart cînta la vioară în orchestra prințului-arhiepiscop, mai sînt cunoscute două concerte pentru vioară descoperite ulterior: al șaselea, în Mi bemol major (K.V. 268) și al șaptelea în Re major (K.V. 271 a) pentru cel din urmă George Enescu creînd cadențe remarcabile.

Autenticitatea acestui al 7-lea concert este pusă în discuție, deoarece manuscrisul original a dispărut la mijlocul secolului trecut, iar ediția actuală se bazează pe o copie foarte retușată, încît nu se poate stabili cum ar fi arătat originalul și cui îi aparține. Cercetînd acest caz am descoperit că în finalul concertului, Mozart utilizează o temă pe care o mai întîlnim și în muzica baletului „Mici nimicuri", astfel încît acest argument se adaugă celor de natură stilistică care ne îndreptățesc să considerăm și acest concert ca fiind autentic mozartian.

Alții își exprimă rezerva în privința autenticității mozartiene a concertului al șaselea în Mi bemol major, pentru următoarele considerente: tonalitate incomodă pentru vioară și neutilizată în nici unul dintre celelalte concerte; singurul concert în construcția căruia nu pot fi incluse cadențe ale solistului; stilul violonistic bazat adesea pe duble corzi, puțin caracteristic violonisticii mozartiene.

Pentru orchestră simfonică Mozart a compus: 22 de divertismente, 12 serenade, 3 cassațiuni, 3 simfonii concertante și un număr de 48 simfonii după unii, 52 simfonii după alții.

Incertitudinea numărului este determinată de mai multe cauze.

Se știe că prima simfonie în Mi bemol major (K.V. 16) a compus-o în timpul turneului său în Anglia, pe cînd avea doar 8—9 ani.

Această simfonie în formă tripartită, de tipul „Uverturii italiene", a fost prezentată în primă audiție anul trecut la Festivalul de la Salzburg.

Tot anul trecut, a fost prezentată la Salzburg, în primă audiție o altă simfonie datînd din 1768, notată în catalogul Köchel cu nr. 45 a, și descoperită recent de prof. dr. Wilhelm Fischer, în arhivele mînăstirii din Lambach, o localitate de popas nocturn între Salzburg și Viena.

În una dintre nenumăratele călătorii pe care familia Mozart le-a făcut între Salzburg și Viena, anume în ianuarie 1769, tatăl lui Mozart a dăruit știmele acestei simfonii călugărilor drept răsplată pentru buna găzduire. Partitura a luat-o cu el, iar mai tîrziu s-a pierdut.

Această simfonie de tinerețe (Mozart avea 12 ani cînd a compus-o) este construită tot după tipul simfoniilor italiene de operă, un andante median încadrat într-un Allegro maestoso și un Presto — final.

Dacă mai luăm în considerație faptul că simfoniile care poartă numerele 45, 161 și 318 în catalogul lui Köchel au fost folosite în parte și ca uverturi la operele: „La finta semplice", „Il sogno di Scipione" și la opera neterminată „Zaide", și că din simfonia K.V. 163 se cunoaște pînă în prezent numai ultima parte, putem înțelege de ce numărul simfoniilor mozartiene diferă de la o sursă la alta.

Se știe că geniul mozartian s-a exprimat deplin nu numai în genurile muzicii instrumentale și orchestrale, ci și în cele vocale și vocal-simfonice.

Mi se pare interesant de reținut faptul că Mozart a compus extrem de puțin pentru vocile de alto.

În afara pieselor corale pe patru voci mixte, întîlnim *o singură* arie de concert (din cele peste 50!) pentru alto, iar în opere se știe că această voce este foarte puțin utilizată.

În schimb Mozart a compus nenumărate piese pentru sopran, tenor și bas separat sau în duete, terțete și ce e mai curios în cvartete vocale pentru: soprană, *doi tenori* și bas, sau pentru soprană, un tenor și *doi basi!*

Să fie oare cauza într-o indiferență manifestată față de vocile de alto sau mai curînd absența unor voci calitative între mezzo-sopranele cîntărețe ale epocii?

Ar putea afirma cineva că Mozart nu a dat măsura maximă a artei sale în muzica de operă?

Desigur, greu s-ar afla cineva, mai ales dacă ne mărginim a vorbi numai despre cele cinci-șase opere celebre: „Don Juan", „Nunta lui Figaro", „Cosi fan tutte", „Flautul fermecat" și eventual „Răpirea din Serai" și „Idomeneo".

Dar nu trebuie să uităm că Mozart a compus nu numai 5—6 opere ci 20!

În genul operei nu mai putem urmări o linie ascendentă a evoluției ci mai curînd o linie în zig-zag.

Dacă prima sa operă „Bastien și Bastienne" compusă în 1768 (la 12 ani) avînd ca model lucrarea „Ghicitorul satului" de Jean-Jacques Rousseau, se bucură și astăzi de aprecieri unanime din partea publicului, opera „Clemența lui Titus" din ultima perioadă de creație nu a putut rezista timpului.

(Opera „Bastien și Bastienne" a fost prezentată pentru prima oară în cadrul Festivalului de la

Salzburg în anul 1928 de către un colectiv al studioului de operă din Leningrad).

Trebuie să subliniem de asemenea faptul că geniul mozartian s-a afirmat deplin în opera buffă şi în „drama giocoso" dar nu s-a realizat în „opera seria".

Din cele şapte opere seria doar cu *Idomeneu* se încearcă nenumărate revizuiri pentru a i se asigura capacitatea de supravieţuire pe scenele teatrelor lirice contemporane.

Încercări inutile, după părerea mea, deoarece opera Idomeneu suferă de lipsuri grave, de care şi-a dat seama şi Mozart care ţinea foarte mult la această operă şi care şi-a exprimat dorinţa de a o revizui, lucru pe care nu a mai ajuns să-l realizeze.

În privinţa muzicii sale pentru uzul bisericii, aproape toate lucrările de acest fel au fost compuse în anii adolescenţei la Salzburg, într-o perioadă de aproximativ 15 ani.

Excepţie fac: genialul său Recviem şi ultimul din cele patru motete (Ave verum corpus), precum şi fragmente dintr-o messă care au fost compuse mai tîrziu în perioada vieneză. Părăsind curtea arhiepiscopului tiran, Mozart abandonează odată cu genurile muzicii pentru biserică şi genurile muzicii pentru curte: divertismentul, serenada şi casaţiunea.

Au trecut 173 de ani de la moartea genialului compozitor austriac. În acest răstimp cultul pentru muzica sa a crescut enorm de-a lungul şi de-a latul planetei noastre.

Zi de zi editurile tuturor ţărilor scot de sub tipar noi şi noi lucrări închinate vieţii şi creaţiei marelui muzician. Casele de discuri din toate ţările pun la dispoziţia publicului, noi şi noi ediţii ale capodoperelor mozartiene, cît şi ale altor lucrări mai puţin cunoscute, sau mai puţin reprezentative, unele descoperite recent.

Zi de zi staţiile de radio ale tuturor ţărilor transmit din sălile de concert sau de operă, de pe bandă de magnetofon sau de pe disc, mii şi mii de minute din muzica marelui muzician. Şi cîte pagini minunate nu aşteaptă încă să se rupă vălul uitării sau al necunoaşterii, pentru a se dărui bucuriei oamenilor? Ceea ce înseamnă că creaţia lui Mozart prin infinita ei varietate şi bogăţie constituie încă un izvor inepuizabil de frumuseţe şi inedit atît pentru cercetători cît şi pentru interpreţi.

NOTE

● In timpul festivalului „Maiul Florentin" (Italia) a fost prezentată opera „Nasul" compusă de Sostacovici în 1928, cînd avea 22 de ani. Libretul e bazat pe faimoasa povestire a lui Gogol şi în Italia a fost pusă în scenă de cunoscutul regizor Eduardo de Filippo, conducerea muzicală aparţinînd lui Bruno Bartoletti.

● La Buenos Aires (Argentina) a avut loc în sala Teatrului Colon, un concert la care celebrul violoncelist Pablo Casals a dirijat lucrarea sa oratoriul „El Pesebre" (Creşa). El întreprinde o acţiune pentru pace dînd concerte în mai multe oraşe şi cedînd beneficiile personale în favoarea campaniei pentru pace.

● Biblioteca Naţională Franceză a înfiinţat la Paris într-un local propriu adecvat, o secţie muzicală, la care au fost aduse şi colecţiile Conservatorului şi Operei din Paris. Colecţiile reunite ocupă 5 km. de rafturi şi conţin partituri, cărţi şi publicaţii muzicale, printre care şi manuscrise preţioase cum este manuscrisul autograf al operei „Don Juan" de Mozart. O bibliotecă publică cu 50 de locuri pune la dispoziţia cititorilor materialele muzicale clasate în mod raţional. Atît muzicologii cît şi compozitorii, libretiştii, dirijorii sau interpreţii vor beneficia de acest lăcaş unde pot consulta materiale scrise sau audia benzi şi discuri, biblioteca posedînd patru cabine de ascultare şi două studiouri nesonore pentru lecturi la pian. Peste scurt timp se va deschide aci şi Foneteca Naţională, în localul ce i-a fost rezervat.

● În curînd vor fi publicate în Statele Unite ale Americii 17 compoziţii inedite ale lui George Gershwin, mort în 1937. Ira Gershwin, sora sa, care a scris majoritatea textelor pentru compoziţiile lui, a propus şi coregrafului Balanchine cîteva din aceste compoziţii necunoscute pentru a fi integrate într-un nou balet, iar alte cîteva vor fi folosite într-un nou film al regizorului Billy Wilder din Hollywood.

● Compozitorul Zoltán Kodály (R. P. Ungaria) a fost ales preşedinte de onoare al Societăţii Internaţionale de Educaţie Muzicală, cu ocazia celei de a VI-a Conferinţe a acestei Societăţi. Ca vicepreşedinte a fost ales Dmitri Kabalewski (U.R.S.S.).

● De curînd a luat fiinţă la New York o orchestră simfonică compusă din 50 de instrumentişti, numită „Festival Orchestra", care-şi propune să promoveze muzica americană contemporană. Orchestra îşi va începe activitatea publică în toamna acestui an.

● La sfîrşitul primăverii a avut loc la Milano (Italia) un concurs pentru „Premiul muzical San Fedele" pentru încurajarea tinerilor compozitori sub treizeci de ani. Premiul întîi a fost obţinut de milanezul Roberto Hazon pentru opera sa într-un act „Madame Landru", iar premiul doi a fost obţinut de milanezul Giorgio Gaslini pentru cîteva lucrări, printre care se numără muzica scrisă pentru o poezie a poetului italian distins cu Premiul Nobel pentru poezie Salvatore Quasimodo, intitulată „Ore la Braşov" scrisă cu ocazia vizitei sale în Romînia în 1961. Această lucrare a fost prezentată la concurs în primă execuţie mondială.

● Stravinski lucrează în prezent la o piesă corală intitulată „A la mémoire de Kennedy" (În memoria lui Kennedy) pe un text de W. H. Auden. Lucrarea a fost solicitată spre a fi prezentată în premieră europeană la „Săptămînile Berlineze" din acest an.

● Opera din Belgrad a prezentat în cursul celor 19 stagiuni de la eliberare mai mult de 100 de lucrări, în peste 3.000 de reprezentaţii. În afară de lucrările de renume mondial, s-a dat o atenţie deosebită lucrărilor originale ale autorilor iugoslavi. De mare preţuire s-au bucurat, dintre acestea, baletul „Legenda lui Ohrid" de Stevan Hristić, baletul „Inima de turtă-dulce" de Kresimir Baranović şi opera „Ero de dincolo de mormînt" de Pera Gotovac.

EL. JOJA

ROMEO GHIRCOIAȘIU

Răspuns unei recenzii

Încadrată în rubrica „puncte de vedere", a revistei „Muzica" nr. 2/1964, recenzia tov. Gh. Ciobanu asupra volumului I al „Contribuțiilor la Istoria muzicii românești", aduce în discuție unele probleme pe care lucrarea le cuprinde pentru a contribui la clarificarea lor. Deoarece concluziile recenziei nu corespund întru totul celor ale cărții recenzate, pentru informarea cititorilor, pentru a aduce un răspuns unor semne de întrebare sau unor afirmații ale recenzentului, expun în cele ce urmează cîteva precizări.

Una din marile probleme ale istoriei muzicii noastre vechi este cea a formării poporului român și muzicii sale. De aceea capitolul epocii de trecere la feudalism, care cuprinde acest mare fenomen, prezintă un caracter și o structură independente, cu reluarea unor elemente din capitolele anterioare și pregătirea altora pentru cele următoare, asemenea unui interludiu între antichitate și feudalism. În acest fel, locul ce-l ocupă acest capitol devine o problemă de formă, justificabilă și prin condițiile muncii redacționale, deși nu contest recenzentului sugestia, parțial justă, de a-l fi încadrat la sfîrșitul părții I-a.

În schimb, fondul chestiunii necesită unele precizări mai amănunțite. Atribuindu-mi afirmația că „muzica religioasă a constituit cadrul inițial al formării muzicii românești" se pare că recenzentul nu a sezisat sensul just al textului. Or, melodiile imnului lui Niceta și a Condacului Nașterii sînt date ca imagini posibile ale muzicii populare din acea vreme, conform bizantinologilor citați. Astfel la pag. 70 afirm textual : „Formule melodice sau cadențe finale, intervale caracteristice sau structură modală, sînt elemente prin care imnul justifică valoarea sa documentară. Totodată aceste elemente trădează vechimea imnului ca și natura sa populară, sau cel puțin, o gîndire populară pe care o preia... Ambitusul redus al formulelor melodice din acest imn, ca și caracterul tetracordal al său, ne conduc din nou înspre stadiul cunoscut (anterior) de cultură a populațiilor din aceste regiuni". Iar la pag. 73 arăt : „Avînd în vedere că atît imnul lui Niceta cît și condacele lui Roman Melodul ne vin dintr-o epocă în care transformările social-culturale vor duce, în spațiul carpato-dunărean, la formarea limbii și poporului român, va trebui să reținem aceste cîteva particularități de limbaj muzical. Este o cultură muzicală care a putut constitui cadrul inițial în gîndirea muzicală a populației stră-române" etc. În concluzie, teza pe care o susțin este aceea conform căreia nu muzica religioasă în sine, ci elementele structurale de sursă populară locală pe care le cuprinde, reprezentînd muzica maselor populare, au putut constitui cadrul genezei și dezvoltării culturii muzicale a românilor. Merită să remarc faptul că tezele savantului I. D. Petrescu, citat în volum, au fost însușite de către literatura mondială de specialitate. Astfel, profesorul american Gustav Reese în marea sa lucrare „La Musica nel Medioevo", Firenze, 1960, admite atît ipoteza influenței popoarelor din imperiu asupra muzicii bizantine (op. cit. p. 109) cît și pe cea a păstrării muzicii bizantine *profane* (S.N.) în cîntecul popular balcanic, respectiv în colindele românești (ibid. p. 93 și nota 72 p. 116).

Legată de aceeași epocă este problema valorii documentare limitate a muzicii antice grecești și folclorului românesc pentru vechiul stadiu al muzicii din țara noastră, formulate de recenzent. Însușindu-mi acest punct de vedere, adaug în studiul comparat la epoca feudală, cîntarea bizantină, gregoriană, psaltică-românească și ebraică (pag. 130 și urm.), căci în afară de ultima, ele apar la această epocă. A le fi încadrat la epoca antică, ar fi însemnat să calc principiul cronologic. Respectînd acest principiu, desfășor studiul comparat de-a lungul perioadelor istorice și a genurilor muzicale : cu fiecare epocă adaug noile culturi muzicale, care au ajuns în contact cu muzica noastră. În condițiile îmbogățirii, pe plan mondial, a documentării privitoare la cultura antică și feudală, recente cercetări dovedesc necesitatea adăugirii în studiul comparat, a culturilor muzicale orientale (arabă, turcă, georgiană, iraniană etc.) care prin teoria și practica lor, au preluat, în mod direct, elemente din vechea cultură elenistică, menținîndu-le mai autentic decît au făcut-o Occidentul prin Boețiu. (vezi : Alain Daniélou : „Traité de musicologie comparée", Paris, 1959, pag. 126 și Pavle Ingorokva : „Hymnes perdus de Géorgie" în „Le Courrier UNESCO", mai, 1962, p. 25—27).

Pentru cunoașterea vechii noastre muzici, deosebit de prețios este faptul că în baza unui atare amplu studiu comparat, diverși autori străini afirmă menținerea unor elemente antice modale în Europa Centrală (J. Chailley : „L'Imbroglio des modes", Paris, 1960, pg. 9), sau în cea Orientală (A. Daniélou, ibid). specificîndu-se originea antică a modului pe *re* (frigian-antic) care ar fi adevăratul mod dorian-antic, prezent în folclorul jugoslav. (M. Dabo-Peranic : „Les Harmonies greques, ces inconnues", Paris, 1959, vezi recenzia de A. Machabey în „Revue de Musicologie", Juillet, 1960, p. 93). Deoarece aceste lucrări mi-au sosit după încheierea muncii redacționale, le comunic acum cititorilor, în sprijinul tezelor ce le susțin.

În problemele de limbă recenzentul adoptă o altă atitudine decît subsemnatul. Consider și eu că limba latină a fost hotărîtoare în geneza muzicii noastre, dar ea nu explică toate fenomenele

acesteia. Alături de versul trohaic al cîntecului popular latin, melosul românesc cunoaşte şi alte structuri, ce nu pot fi considerate ca ulterioare etnogenezei, ci anterioare acesteia, deci, moştenite: este ritmica, deosebit de bogată, a refrenelor din colinde, gen căruia însăşi recenzentul îi recunoaşte o mare valoare documentară. Ca atare nu putem generaliza importanţa versului trohaic în geneza muzicii româneşti. Dacă limba este cea care determină în parte structura ritmico-melodică a muzicii, şi dacă în cazul nostru, limba latină nu o poate explica, în mod total, trebuie să apelăm la limba traco-dacă, fiind vorba de fenomene anterioare etno-genezei.

În schimb, generalizarea, inexplicabilă după recenzent, a importanţei limbii traco-dace în cercul limbilor indo-europene, sublinată de mine, îşi are sursa în însăşi cartea citată. Într-adevăr, după un lung period asupra fenomenelor fonetice, I. I. Russu aduce o propoziţie conclusivă, ce pare a deschide noi perspective prin expresia : „*în foarte multe privinţe*“ (...limba traco-dacă poate fi considerată etc. op. cit. p. 97). De asemenea din concepţia filologului citat, rezultă că fonetica este unul din cele mai caracteristice elemente ale limbii traco-dace, dar, că alături de acesta şi lexicul, tipul, derivatele, asigură limbii respective un caracter străvechi, alături de sanscrită, în sfera indo-europeană. În fine, consider că fonetica rămîne, pentru muzică, cea mai importantă categorie a limbii deoarece cuprinde factori ca : ton, intensitate, durată, ritm, accent, timbru etc. (Al. Rosetti : „Curs de fonetică“, Bucureşti, 1930, p. 28—34). Pentru aceste considerente, generalizarea de mai sus are în vedere aspectele muzicologice ale problemei, evident subînţelese, într-o lucrare de ştiinţă muzicală.

Rolul migraţiunilor în dezvoltarea muzicii noastre s-a desfăşurat în cadrul unor schimburi ale acestor populaţii cu băştinaşii, prin contaminări reciproce a culturii muzicale“, fapte afirmate la pag. 82. Arătînd însuşirea de către migratori a unor obiceiuri ca serbările populare în cinstea împăratului Traian, devenit zeu slav, sau cele ale Calendelor (p. 83) şi cunoscînd rolul muzicii în aceste serbări (p. 33—34) ader la ipoteza unor influenţe ale populaţiei locale romanizate asupra slavilor aşezaţi aci. Regret, o dată mai mult că s-a putut ajunge la concluzia „naşterii muzicii româneşti din cea religioasă şi din cea a popoarelor migratoare, într-un mediu vid“, pe care aş susţine-o în carte.

Ca un amănunt la aceste capitole, reafirm că mutaţia în muzica maghiară se face la cvinta inferioară (I. Nicola, I. Szenik, T. Mîrza : „Curs de folclor muzical“, Bucureşti, 1963, p. 98). Acest element reprezintă stilul vechi maghiar, în timp ce stilul nou va adopta mutaţia la cvinta superioară (Z. Kodály : „Die Ungarische Volksmusik“ Budapest, 1956, pag. 27 şi urm.). Or, epoca la care mă refer este cea a stilului vechi.

Analoage sînt problemele istoriei muzicii noastre şi în epoca feudală. Dacă informez cititorii în mod amplu asupra culturii muzicale a popoarelor vecine şi conlocuitoare nu o fac pentru a susţine influenţe unilaterale, ci pentru a oferi materialul necesar studiului comparat istoric. Oricît de amplu este acest material, am căutat să nu pierd din vedere problema de bază : muzica românească şi istoria ei, integrînd-o ca o preocupare constantă la fiecare capitol ce tratează culturile vecine. Astfel, încă din partea I-a a cărţii, pregătesc cititorii pentru înţelegerea fenomenelor de mai tîrziu, aşa ca la pag. 37—40, unde arăt rolul recitativului şi heterofoniei de origină antică traco-iliră transmise lumii feudale sud-est-europene. Trecînd la epoca feudală, semnalez prezenţa elementului românesc în serbările de iarnă la pag. 115, 125, (nu melodiile acestei pagini ci textul ei), 126, 127 etc. În amplul capitol al baladei, problema aportului românesc este reluată în acelaşi cadru al schimbărilor. La pag. 161 precizez chiar două ipoteze, ce nu se exclud, dar care nu sînt identice, fiind valabile pentru toate genurile muzicii noastre : a) înrudirea în muzică între români şi slavi, prin elemente transmise în etnogeneza acestor popoare de către cultura traco-daco-geţilor băştinaşi şi b) înrudirea prin transhumanţă, fenomen în care românii au avut un rol activ. Semnalînd periodic aportul muzical românesc adopt ipoteza unei influenţe locale de străveche origină continuată de-a lungul feudalismului. Aceleaşi preocupări le reiau la pag. 166. În fine analoage ipoteze încadrez în cercetarea dansurilor, unde arăt primordialitatea istorică a Căluşarului, fenomen transmis popoarelor din regiunile sud-estice (pag. 218, cu notă). În problema Verbunkului maghiar subliniez de asemenea, prezenţa originară a elementului muzical român alături de cel al altor popoare din aceste regiuni (pag. 227).

Prin „condiţii externe“ în geneza baladei, înţeleg, după cum reiese din text (pag. 151) relaţiile şi unitatea popoarelor în luptele cu cotropitorii. Obiectul studiului comparat îl constituie aşa după cum arăt încă la pag. 87, problema *originii* unor elemente muzicale, cea a *frecvenţei* la un popor dat, a *răspîndirii lor geografice*, ca şi cea a *vechimii* formelor de artă muzicală. Prima, cea a originii, rămîne cea mai importantă, deşi ea nu poate fi rezolvată decît în funcţie de celelalte probleme, care la rîndul lor pot rămîne de sine stătătoare. Ca „vechime“, trebuie să mergem cît mai adînc în istorie, ca „geografie“ este necesară o cunoaştere a cît mai multor popoare de pe întreg globul, înainte de a trage concluzii asupra melosului românesc, sau, cel puţin sud-est-european. Este drumul pe care a mers şi unul din clasicii muzicologiei contemporane, C. Brăiloiu. Astfel în tabloul sinoptic al stilului de baladă (pag. 173) rezum succinte concluzii privitoare la răspîndirea geografică, frecvenţă, sau chiar vechime, în timp ce a afirma originea românească a tricordiei recitativului, ar fi poate prea mult (pag. 174). În schimb, în analoage tablouri sinoptice ale cadenţelor modale din dansuri sau cîntece (pag. 220—222) încerc dovedirea specificului românesc al acestora. Caut să reconstitui astfel, imaginea posibilă a melosului românesc (balade, colinde, dansuri) în epoca de înflorire a culturii feudale înain-

tate. Altfel, oricît de bogată, documentarea literară-istorică nu va fi niciodată suficientă, fără cunoaşterea formei muzicale.

Atît muzicalitatea tracilor sau geţilor, cît şi influenţele romîneşti în cultura feudală a acestor regiuni, pot fi studiate, fără erori ideologice, în măsura în care ne situăm pe terenul solid al gîndirii consecvent ştiinţifice.

Considerînd în mod permanent strînsa legătură dintre arta cultă şi cea populară, tind în cercetările mele înspre o istorie a culturii muzicale şi nu atît înspre una a creaţiei culte, aşa cum se întîmpla în istoriografia burgheză. Nu o fac atît din lipsă de documente asupra artei culte pentru multe epoci, ci pentru că privesc fenomenul muzical în unitatea lui organică. Muzica bisericească este o artă cultă dar condiţiile cultivării ei o apropie de cea populară. Balada şi repertoriul de iarnă sînt cultivate atît de poporul de jos cît şi de curţile nobiliare, iar dansurile feudale, cultivate de aceleaşi pături şi clase, se impun prin documente de artă cultă, în măsura în care apar ca transcripţii de clavecin. Ele ilustrează Renaşterea tîrzie şi Barocul (Lublin, Caioni etc.), căci ca şi dansurile apusene ale epocii (passamezzo, saltarello etc.) oricît ar fi de populare ca sursă melodică şi răspîndire în mase, rămîn prime exemple de muzică instrumentală cultă, reprezentînd o fază de trecere înspre arta cultă a concepţiei moderne.

Desigur că nici pentru mine exemplele muzicale nu au o egală valoare documentară. Rezervele le fac atît în prefaţă cît şi în textul capitolelor (pag. 7 şi 122, 126 etc.).

Deşi inadvertenţele cuprinse în capitolul muzicii bisericeşti sînt explicate de recenzent prin scrierile lui Melhisedek, există lucrări mai recente, dominate de teoria contemporană a muzicii, care a constituit izvorul informaţiilor mele. Astfel, cele două sisteme de notaţie răsăritene sînt amintite în prefaţa „Gramaticei muzicale psaltice" de Gh. Costea, I. Croitoru şi N. Lungu (Bucureşti, 1951, p. 3). Stilul autentic bizantin care ar fi durat pînă în sec. XV, l-am dedus nu atît din Melhisedek, cît din Gh. Ciobanu, care în „Colindele şi muzica religioasă" (op. cit.) la pag. 2, vorbeşte despre diferitele „influenţe suferite de muzica bizantină veche începînd din sec. XV", ceea ce a avut ca rezultat muzica psaltică de azi. Fenomenul reiese şi din A. Gastoué : „La Musique byzantine" în „Enciclopédie Lavignac" vol. I pag. 548.

Cu toate rezervele recenzentului, menţin ipoteza unor analogii între muzica bisericească şi folclor, nu numai în Transilvania de nord şi centru, ci şi în restul ţării, cel puţin pînă în sec. XVIII. Sîntem convinşi că însăşi Gh. Ciobanu va aduce un răspuns hotărîtor, prin munca de descifrare şi interpretare a documentelor păstrate la Dragomirna, Iaşi etc. asupra acestor chestiuni ale muzicologiei noastre. Este adevărat că documentele consultate de mine aparţin mai ales Transilvaniei de centru, sud şi vest prin transcripţii de D. Cunţan, G. Sandor, T. Bugariu, T. Lugojan, A. Lipovan, C. Cherebeţiu, N. Firu, studiate comparat cu modurile psaltice sîrbeşti (Vinko Zganec), greceşti (Bourgault-Ducoudrav), ruseşti (M. V. Brajnikov) şi cu cele din „Gramatica muzicală psaltică". Am înlăturat din prezentul volum această întreagă bibliografie cu paragrafele respective, deoarece dădea un accentuat caracter monografic. Consider că pentru istoriografia noastră muzicală, muzica bisericească nu poate fi un scop în sine, ci un autentic mijloc de cunoaştere a artei culte şi populare de odinioară, în evoluţia cărora şi-a spus cuvîntul geniul creator al poporului.

Mulţumesc recenzentului pentru sublinierea meritelor acestui volum, pentru prilejul ce mi l-a dat de a comunica cititorilor aceste „noi contribuţii", cît şi pentru semnalarea erorilor care au scăpat autorului, responsabilului de carte, tehnoredactorului, ...dar şi referentului Gh. Ciobanu, în cadrul muncii editoriale.

Recenzia mă îndreptăţeşte să cred că acest prim volum nu este o culegere de studii pe tema dată, ci o încercare de a urmări muzica noastră, ca formă şi conţinut, în dezvoltarea sa istorică, în sensul măcar al unei ipotetice sinteze propuse în prefaţă. De aceea, cunoscînd greutăţile muncii istoriografice, rămîn convins de necesitatea continuării unei ample munci de documentare şi interpretare, de către toţi muzicologii noştri cu forţe unite, pentru a contribui cît mai neîntîrziat la viitoarea mare Istorie a muzicii romîneşti.

● Revista parisiană „Le guide du concert" din iulie a.c. consacră două pagini comentării debutului Mariei Calas la Opera din Paris. Stagiunea de anul acesta s-a închis la Opera din Paris în chip strălucit prin prezentarea „Normei" de Bellini în interpretarea Mariei Calas, secondată cu succes de o echipă de frunte din care au făcut parte mezzo-soprana Fiorenza Cossoto, tenorul englez Charles Craig şi basul Ivo Vinco, sub bagheta dirijorului Georges Prêtre. Norma a mai fost prezentată la Paris numai de două ori pînă acum, şi anume în 1935 cu prilejul comemorării a o sută de ani de la moartea compozitorului.

Criticul Jacques Bourgeois mărturiseşte că deşi a auzit-o în Norma în 1953 şi 1957 la Londra şi în 1956 la Milano, niciodată Calas nu a atins culmi atît de înalte ca acum în acest rol dificil. Vocea ei a răsunat mai plină, mai stabilă, mai aeriană decît în ultimii ani, interpretarea a cîştigat în profunzime şi intensitate de expresie, nuanţele culorii vocale reuşind să exprime cele mai subtile intenţii ale sale. J. Bourgeois conchide că „arta Mariei Calas, oricît de neconvenţională este, e mai aproape de spiritul marii tradiţii a „bel canto"-ului decît este arta Renatei Tebaldi sau a lui Birgit Nilsson, cu voci fără defect".

MARIA CERNOVODEANU

Probleme actuale ale pedagogiei pianului

Cu prilejul celui de al VI-lea Festival Republican, a apărut în nr. 4 al revistei „Muzica" din aprilie 1964, o privire de ansamblu semnată de prof. Ovidiu Drimba, care prezintă un interes deosebit; acest articol este, pe cît de concis, pe atît de bogat în conținut. Recunoscînd aspectele pozitive îmbucurătoare și vădit progres realizat în ultimii 2 ani, se semnalează însă și unele deficiențe rămase, care sînt prezentate cu mult discernămînt și competență.

Aceste probleme merită a fi adîncite și examinate cu toată atenția, atît de către cei care au sarcina de a dezvolta și de a îndruma tinerele noastre talente, cît și de forurile superioare cărora le revine greaua misiune de a constitui și de a perfecționa cadrele acestui învățămînt.

★

Avîndu-se în vedere sacrificiile făcute de statul nostru, de munca depusă și de realizările împlinite, socot că ar fi potrivit să pătrundem mai amănunțit în unele probleme, avînd convingerea că prin cercetarea și lămurirea lor, se va face un mare pas înainte. Mă refer la trei puncte din articolul citat, pe care le consider deosebit de importante, și anume:

1) Constituirea repertoriilor și respectarea programelor analitice;

2) Formarea și perfecționarea cadrelor didactice;

3) Rolul audițiilor, al concursurilor și al Festivalurilor.

Vom vedea mai departe, că aceste puncte au o strînsă interdependență. Dar mai înainte, să aruncăm o privire asupra cauzelor obiective ale unor deficiențe, azi în curs de lichidare, care s-au manifestat în munca dusă în școlile noastre de muzică.

Numărul mare de copii, doritori să urmeze învățămîntul artistic, cît și ritmul rapid în care au fost create școlile de specialitate, au făcut ca localurile să nu fie întotdeauna corespunzătoare nevoilor. În afară de aceasta, pentru completarea colectivelor de profesori, a trebuit să se facă apel — mai ales în provincie — la persoane fără calificare specială. Cerințele de procurare a materialului didactic au depășit cu mult posibilitățile de procurare a acestuia, în special a celui privind primele clase elementare, în care vechile metode pentru studiu nu mai corespundeau. Dacă acum 20 de ani, cele cîteva lucrări editate în țară sau aduse din străinătate puteau face față — într-o oarecare măsură — nevoilor, astăzi este necesar un număr incomparabil mai mare și de un nivel superior, pe care intensa activitate a Editurii Muzicale caută să îl atingă.

O altă deficiență obiectivă, și nu de importanță minoră, constă în faptul că mulți dintre elevi nu posedau la domiciliu, instrumentele necesare (în deosebi piane) ceea ce constituie o greutate suplimentară, atît pentru aceștia cît și pentru direcțiile școlilor respective care sînt nevoite să le programeze studiul în localurile proprii.

Mulțumită eforturilor colective depuse, cît și de interesul acordat de forurile superioare, aceste deficiențe sînt pe cale de ameliorare astfel încît, sîntem îndreptățiți să ne așteptăm, în foarte scurt timp, la completa lor dispariție.

Avem exemplul majorității școlilor din București precum și a cîtorva din provincie, care posedă astăzi localuri întru totul adecvate necesităților de studiu.

Noii absolvenți ai Conservatorului, cursurile de perfecționare profesională, schimburile de experiență și instituirea examenelor de definitivare au permis, în ultimii ani, o continuă selecționare a corpului didactic.

Eforturile creatoare ale compozitorilor noștri și ale întregului corp didactic, la care se adaugă munca neprecupețită a Editurii Muzicale, scot la lumină material din ce în ce mai numeros și mai variat, pentru nevoile tinerilor muzicieni.

În sfîrșit, simțitoarea creștere a bunăstării oamenilor muncii din țara noastră, permite astăzi multora dintre ei să-și procure instrumentele necesare studiilor muzicale ale copiilor lor, înlăturînd astfel treptat, și această lipsă semnalată mai sus.

★

Să pătrundem acum în miezul problemelor și să le cercetăm cu toată obiectivitatea.

În special, în ultimii ani, cînd numărul școlilor s-a înmulțit, au fost elaborate programe analitice cu un repertoriu adecvat particularităților de vîrstă și posibilităților de studiu existente.

Încă din anul 1960, munca serioasă a unui colectiv de profesori, aleși din toate gradele învățămîntului muzical, de la cel preșcolar la cel universitar, a dus la întocmirea de noi programe analitice, care, pentru primele clase elementare erau completate printr-o notă metodică, aprobate de Ministerul Învățămîntului și înaintate deîndată tuturor școlilor din țară pentru punere în aplicare. Ulterior, aceste programe au fost reluate în discuție, atît de organele Ministerului cît și de Cercul Pedagogic pe Capitală. În 1963 s-a alcătuit și un colectiv de profesori, pe întreaga țară, care s-a ocupat în continuare de această problemă ma-

joră. Au fost redactate o serie de noi propuneri pentru îmbunătățirea programelor, avîndu-se totodată în vedere că, prin înființarea clasei a XII-a, se dădea posibilitatea unei mai juste repartizări a materialului de studiu.

Se naște însă întrebarea dacă, aceste dispoziții rezultate în urma strădaniilor meritorii ale organelor de conducere și ale colectivelor didactice au fost practic aplicate în spiritul în care erau concepute.

Se ține oare seama, de către toate cadrele profesorale, de anumite considerente, în cercetarea amănunțită a particularităților de vîrstă, a mediului familial și a sănătății elevilor care le sînt încredințați?

Se face oare și operă de educare în orele de predare?

Un profesor conștient de misiunea lui, poate realiza multe în timpul consacrat cursului. Schimburile de experiență, lecțiile deschise, cursurile de perfecționare precum și examenele de definitivare sînt măsuri excelente. Dar pentru ca ele să fie într-adevăr rodnice, este necesar ca fiecare profesor să pună în practică, cu toată convingerea și conștiinciozitatea, ceea ce a desprins din ele. Experiența psihologică se capătă numai printr-o observație directă, obiectivă, sinceră și generoasă. O bună operă educativă se face prin exemplul dat, prin interesul depus în muncă, prin seriozitate și răbdare. Nimic nu-l va ajuta mai mult pe elev, atunci cînd i se pretinde un mare efort de atenție și de concentrare în muncă, decît o atitudine corespunzătoare din partea profesorului.

★

În clasa I-a trebuie pus accentul, în primul rînd pe disciplină și pe organizarea muncii; prin aceasta se va ajunge la o cunoaștere completă și corectă a alfabetului muzical, la o perfectă stăpînire a ritmului, o bună ținută la instrument și o liberă mînuire a acestuia. Programele pentru această clasă sînt alcătuite în mod special pentru dezvoltarea acestor calități, în vederea unei temeinice însușiri a acestor noțiuni de bază.

Copilul trebuie îndrumat să se apropie cu drag de muzică, să învețe să o iubească cu seriozitate și respect.

Acele „mici genii" care încă din anul I cîntă fără nici o participare sufletească proprie piese din „Caietul pentru Ana Magdalena Bach" dar nu sînt capabili să redea un ritm de notă punctată, să respecte o sincopă sau o pauză, ori își lasă degetele să alerge în mod mecanic pe claviatură și nu resimt plăcerea unei exprimări sonore artistice, preocupați fiind numai de efecte ieftine de rapiditate și forță, fără a poseda încă elasticitate și putere în degete, sînt departe de acei viitori muzicieni pe care instituțiile de învățămînt din noua orînduire înțeleg să îi formeze.

Este bine ca concomitent cu execuția la instrument, copiii să fie obișnuiți să cînte aceeași piesă și din gură, făcînd astfel continua legătură între redarea instrumentală și cea vocală (cu aceasta din urmă, cei mai mulți dintre ei, fiind familiarizați din educația muzicală preșcolară). Se crează astfel condițiile cele mai prielnice pentru dezvoltarea armonioasă a tuturor facultăților lor psihofizice.

Eminenta pedagogă franceză Nadia Boulanger spune: „Trebuie să ai automatisme în memorie, în urechi, în ochi și în degete — altfel construiești pe nisip".

În primul an de studiu instrumental, copilul ia un prim contact cu aceste automatisme. Pentru a ajunge să și le formeze pe deplin, el va trebui să facă, nu numai simple exerciții de degete care îi dezvoltă spontaneitatea și precizia, ci și exerciții de citire a notelor, cu glas tare, într-un ritm regulat, reglementat, dacă e posibil, de un metronom.

De asemenea, să transcrie din memorie, mici motive sau teme din piesele învățate, fără a neglija nici unul din semnele existente în text.

Prin acest mod de lucru, care dezvoltă facultățile variate indispensabile studiului muzicii, se ajunge pe cel mai sigur drum, la crearea acelor automatisme a căror importanță primordială este arătată de pedagoga franceză.

Atît în educația muzicală preinstrumentală, adică în cîntul vocal, cît și în cea instrumentală, un factor foarte important îl constituie respirația fizică. O respirație bine reglementată echilibrează și relaxează organismul, atît înainte cît și în timpul execuției. Prin aceasta, înțelegerea și redarea la instrument a frazei și a imaginii muzicale va fi mult ușurată, iar dacă de la început copilul va fi învățat să aibă mișcări precise, libere, spontane și armonioase, interpretarea sa va fi naturală, expresivă și muzicală.

Nimic nu este mai dăunător pentru începători decît nerespectarea strictă a unui text și practicarea unor mișcări greșite sau neprecise. Corectarea lor implică, mai tîrziu, o muncă suplimentară și mult mai ingrată.

În lucrarea sa „Le Piano" cunoscuta pianistă franceză Marguerite Long spune că mișcarea brațelor la pian se poate asemui cu mișcarea aripilor la păsări. Imaginea este extrem de plastică și are un profund răsunet în înțelegerea copilului, dîndu-i posibilitatea să realizeze mișcările brațelor ușor și corect, iar sunetele produse vor fi de bună calitate și coordonate în mod curgător. Experiența ne arată că începătorii se lovesc, din primul moment, de două dificultăți: întrebuințarea cîntatului „legato" care necesită un efort ce duce, adesea, la crisparea mîinii — și folosirea degetului 1. (Să ne amintim în această privință, că J. S. Bach a fost primul care, cu prodigioasa sa ușurință, a introdus folosirea acestuia la pian).

Pentru a evita aceste impedimente, se preconizează cîntatul nelegat, prin mișcare verticală, precum și așezarea mîinii pe degetele 2, 3, 4 și 5.

Să nu se piardă din vedere că în general copiii uită tot atît de repede pe cît învață de ușor, așa că revenirea la o piesă anterioară nu va constitui o pierdere de timp ci un cîștig, deoarece greută-

țile întîmpinate cu prilejul studiului acestei piese sînt depășite. Elevul o va executa cu mai multă ușurință și se va putea exprima mai liber, cu mai multă plăcere și fără nici o teamă. În același timp, își va forma un mic repertoriu și își va dezvolta memoria.

Nu trebuie neglijat nici cîntatul la 4 mîini și nici transpoziția cîtorva măsuri mai pregnante, ușor de realizat, acestea constituind mijloace indicate pentru dezvoltarea atenției și auzului.

Se va ține și o permanentă legătură între orele de educație muzicală, de teorie și solfegiu, și cele de muzică instrumentală, astfel încît să se completeze unele cu altele, spre un cît mai mare folos al elevului.

În concluzie, în primul an, cel mai important lucru va fi formarea deprinderilor juste și alfabetizarea perfect de corectă, și nicidecum cantitatea materialului parcurs și depășirea programei.

Trebuie să se țină seama de cazurile cînd copiii vin la școală cu o pregătire anterioară, avînd deja cunoștință de materialul programei clasei respective. Dar în afară de rare excepții, majoritatea vin cu multe lacune care trebuie împlinite sau cu defecte care necesită corectări. Acestea sînt cazurile cele mai dificile, deoarece cer profesorilor o mare abilitate în reeducarea lor, fiind nevoiți să le îndrepte greșelile, fără însă a-i descuraja. O greutate în plus, o poate constitui uneori și atitudinea părinților care vor trebui convinși că în învățămîntul complex al muzicii, există și alte considerente de care să se țină seama, decît simpla redare pianistică, insuficient înțeleasă. Adeseori, aceștia văd în copiii lor talente „excepționale" care nu sînt puse suficient în valoare. Se întîmplă ca asemenea stări de lucruri să influențeze chiar pe profesori, ceea ce face ca emulația să nu mai constituie un mijloc sănătos de muncă pentru elev, ci să devină o întrecere plină de vanitate pentru vedetism. În această ordine de idei, un strălucit exemplu ne-a fost dat de oameni, cu adevărat geniali, ca Enescu și Lipatti, atît de modești o viață întreagă.

Mai există și o altă categorie de elevi, mult mai rară : aceea a realelor mari talente, cu intuiții juste și cu o perfectă pregătire anterioară. De aceștia nu este cazul să ne ocupăm, deoarece ei sînt de la început repartizați la clasele profesorilor celor mai competenți și se dezvoltă sub continua supraveghere a forurilor muzicale superioare. Singura primejdie pe care ar putea-o întîmpina acești mici muzicieni în devenire este surmenajul, ale cărui efecte se pot manifesta adeseori chiar și mai tîrziu, fie prin dăunarea sănătății, fie printr-o stare de spirit care, la un moment dat, să le stăvilească elanul.

★

În cele trei clase următoare ale primului ciclu, orizontul se lărgește treptat, prin apariția (în clasa II-a) a elementelor de gramatică muzicală (game, acorduri, arpegii, noțiuni sumare de forme). În cea ce privește problema gamelor, indicațiile pedagogului sovietic Neuhaus sînt foarte prețioase. El arată că în mod practic, pianistul trebuie să învețe gamele, nu numai prin înlănțuirea lor teoretică, ci mai ales ținînd seama de folosirea justă a aplicaturii, adică a digitației. Este necesar ca elevul să aibă o viziune foarte precisă a claviaturii, a numărului exact al clapelor negre pe care le va întîlni în compoziția gamei respective, și a amplasamentului lor.

Într-adevăr, elevul cunoaște gama, vocal și teoretic, de la cursul de educație muzicală, iar problemele tehnice de bază, egalitatea celor 5 degete, mișcarea laterală a degetului 1 și mișcarea de deplasare a mîinii deasupra acestui deget precum și mișcarea laterală a brațelor, el le-a lucrat în anul I de studiu. Urmează ca acum, să coordoneze și să aplice la pian, toate cele învățate.

Gruparea gamelor în trei categorii : 1) primele game majore cu diezi și omonimele lor minore, 2) gamele cu bemoli și 3) gamele cu cele 5 clape negre — în afară de cîteva excepții, lămurește perfect digitația și deci facilitează executarea lor. Este de dorit ca, în mod practic, *toate gamele majore și minore precum și acordurile și arpegiile simple, să fie complet stăpînite de elev, pînă la încheierea anului IV.*

În ceea ce privește repertoriul, el va trebui lărgit treptat, ținîndu-se neîncetat seama de particularitățile de vîrstă și a condițiilor de dezvoltare. În anul al II-lea în special, piesele trebuie să-și păstreze caracterul lor copilăresc. Abia la vîrsta de 9 ani, în marea majoritate a cazurilor, copiii capătă o structură psiho-fizică mai evoluată, care le permite o mai bună clarificare a noțiunilor mai complexe. Se pot introduce atunci în repertoriu mici preludii, menuete sau marșuri de J. S. Bach, precum și piese mai caracteristice.

★

În perioada ciclului II elementar, adică de la clasa a V-a la a VIII-a, se dă bătălia cea mare pentru stăpînirea tehnicii. (Prin termenul de tehnică nu trebuie înțeleasă numai simpla dezvoltare a velocității, ci întregul proces de execuție, adică stăpînirea deplină a modelării sunetului.)

Se va putea aprecia, pe parcurs, care sînt elementele, cu adevărat talentate și muncitoare, ce se vor dedica, mai tîrziu, muzicii, spre deosebire de cele care, după încheierea acestui ciclu, își vor alege altă carieră.

De la clasele V—VI în sus, pe lîngă studiile de velocitate, operele lui J. S. Bach trebuie să ocupe un loc de frunte în repertoriu, începînd cu Invențiile și terminînd cu Clavecinul bine temperat. Iată cum se exprimă clavecinista Wanda Landowska despre importanța și valoarea lor :

...„Este regretabil să vedem Invențiile la 2 și 3 voci ale lui J. S. Bach, acele mici capodopere care necesită o cultură aleasă a spiritului, a auzului și a degetelor, date pe mîna unor începători — uneori bine dotați — dar de cele mai multe ori ignoranți, pe mîinile acestea micuțe și neîndemînatece, fără judecată și crude care le ma-

sacrează mai mult din nepricepere decît din răutate. Care să fie cauza? Nu cumva oare, faptul că Bach le-a compus ca un exercițiu pentru fiul său Friedemann, a permis să se tragă concluzia că ele pot fi etichetate ca o muzică pentru copii? Nu trebuie să uităm că micul Friedemann, acel genial băiețaș, pe atunci în vîrstă de 13 ani, trăia în imediata apropiere a tatălui său. El avea prilejul fericit să-l asculte zilnic, cîntînd la clavecin sau la vioară. Îl ajuta la orgă, asista la repetiții. Pentru a înțelege măiestria lui Johann Sebastian, copilul nu avea nevoie să citească sau să i se explice „Estetica lui Bach". Ceea ce astăzi a devenit o tradiție, era pentru micul Friedemann, însăși viața, pulsația. Noi însă, departe de acele vremuri și de practicile ei muzicale, trebuie să ne silim să restabilim totul, cu o cît mai desăvîrșită fidelitate. Iată pentru ce, asemenea opere, care cer, în afară de independența degetelor și o oarecare erudiție, nu pot și nu trebuie date claselor preparatorii, așa cum se face astăzi, alături de lucrările de velocitate ale lui Czerny.

Muzica la 2 voci este de o importanță primordială; ea constituie temelia și punctul de plecare pentru întreaga muzică polifonică.

Invențiile lui Bach sînt tot atît de frumoase și de valoroase ca și Fugile la mai multe voci. Imensa diversitate a pieselor la 2 voci, și în special bogăția lor din punctul de vedere al caracterului, precum și locul pe care Bach li-l atribuie, sînt dovezi grăitoare că el nu le socotea nicidecum ca aparținînd unui gen minor. Cea mai mare parte a Concertelor, a marilor Preludii pentru Clavecinul bine temperat, sînt scrise la 2 voci. Nu încape îndoială că aceste piese sînt mult mai greu de executat decît celelalte: ele pretind un „touché" mai plin, mai bogat, o tehnică impecabilă, o absolută independență a ambelor mîini.

Bach a lăsat puține indicații didactice, spre deosebire de contemporanii săi; în urma lui, nu a rămas redactată, în afară de cîteva scrisori și dedicații, decît o singură „Inițiere", cu privire la interpretare. Ea constituie prefața la Invențiile compuse în 1723 pentru fiul său preferat. De proporții foarte reduse, ea ne face să înțelegem totuși pe deplin, felul de a vedea al maestrului în această privință. Iată-i cuprinsul:

„Instrucțiuni precise în care se arată într-un mod limpede, iubitorilor pianului și mai cu seamă celor doritori de a învăța, nu numai cum se cîntă curat la 2 voci, ci și, pentru cei mai înaintați, cum să procedeze corect și bine cu 3 voci obligate; de asemenea, nu numai cum se fac „Invențiuni" bune dar și cum se execută ele mai bine și mai cu seamă cum se ajunge la un mod cantabil în felul de a cînta, dobîndind pe lîngă aceasta, un gust pronunțat pentru compoziție".

Această concepție era împărtășită de majoritatea contemporanilor săi. O găsim la Telemann, la Mattheson, la Gottfried Walther, elev al lui Bach etc. Ce era acest „mod cantabil" pe care-l preconizau maeștrii secolului al XVIII-lea? Desigur, nu acel sentimentalism ieftin și dulceag pe care-l găsim astăzi cîteodată, ci „o manieră proprie de a pune în evidență frumusețea și independența, unei linii melodice, expresivitatea pusă sub controlul spiritului, arta de a fraza una sau mai multe voci, dînd fiecăreia dintre ele, în mod simultan, un relief deosebit" *).

Din aceste considerente, putem trage concluzia că elevul trebuie deprins să prețuiască așa cum se cuvine, încă de la început, operele marelui compozitor german și că darea lor în studiu, prea de timpuriu, nu numai că nu-l apropie de ele, date fiind dificultățile de toate ordinele pe care le întîmpină precum și posibilitățile sale reduse de înțelegere, dar îl îndepărtează chiar, adeseori, de frumusețile muzicii polifonice. În schimb, atunci cînd el va fi ajuns în miezul studiilor muzicale, cînd i se va fi dezvoltat înțelegerea intelectuală, îndemînarea și independența degetelor, să fie pus să studieze Suitele Franceze și Engleze, Partitele, Fanteziile precum și Preludiile și Fugile din Clavecinul bine temperat. Acestea din urmă sînt, după cum scrie Paul Dukas „....opere cu un caracter liric sau dramatic, vesel sau meditativ, totdeauna pline de sensibilitate, care nu trebuie privite numai sub unghiul pur scolastic, așa cum se obișnuiește în școlile de astăzi".

În acest spirit, trebuie să se desfășoare studiul întregii literaturi muzicale, preclasică, clasică, romantică, modernă și contemporană. Astfel, dezvoltarea gradată și armonioasă a elevilor școlilor noastre, sprijinită pe această osatură solidă, va putea da roade minunate.

★

În cei patru ani ai ciclului II elementar și în special în ciclul mediu, în care vor trece numai elevii selecționați pentru a-și continua studiile la Conservator, nu trebuie, după cum spune prof. Florica Muzicescu, „să fie sărite etapele". Pe lîngă stăpînirea unui repertoriu cît mai gradat și mai variat, să se acorde o deosebită atenție citirii la prima vedere, înțelegerii formei în care sînt construite piesele precum și a noțiunilor elementare de armonie și contrapunct. Ceea ce a fost schițat în clasele I și II, trebuie bine însușit, consolidat și dezvoltat în cursul anilor următori. Dar pentru aceasta se cere neapărat ca repertoriul să rămînă pe deplin adecvat și să primeze totdeauna calitatea și nicidecum cantitatea sau depășirea programei.

Trebuie dezvoltat la elevi simțul critic și exigența față de sine.

R. Schumann spunea: „Străduiește-te să cînți bine și frumos piese ușoare; este mult mai folositor decît să interpretezi mediocru piese grele".

Literatura muzicală este suficient de bogată pentru a permite cunoașterea și parcurgerea unui mare număr de lucrări de toate gradele, căci în

---

* Wanda Landowska: Cu privire la interpretarea muzicii la 2 voci a lui J. S. Bach, Revista Pleyel, mai 1924.

afară de vechiul patrimoniu muzical, avem la dispoziție și întreaga literatură modernă și contemporană.

★

Problema audițiilor, concursurilor și Festivalurilor merită de asemenea cîteva cuvinte. Este de dorit ca audițiile din timpul anului să nu constituie un prilej de întrerupere sau de stingherire a cursului normal al studiilor. Cele mai potrivite mi se par audițiile pe clase, fără caracter de publicitate, ci constituind doar un mic bilanț al muncii depuse pe o anumită perioadă. La acestea participă numai profesorii, părinții și elevii. Celelalte audiții publice din timpul anului, implică o întrerupere a studiilor, deoarece pentru ca piesele prezentate să fie perfect stăpînite și sedimentate, se reduce, firește, din importanța acordată celorlalte lucrări în orele de predare, pentru a se pune accentul mai ales asupra perfectării pieselor în pregătire.

Audițiile publice nu trebuie privite ca un examen sau ca un concurs. Scopul lor este de a obișnui pe elevi cu publicul și de a le da satisfacția, atunci cînd este cazul, de a-și vedea munca răsplătită. Ar fi de dorit ca și publicul, compus în majoritate din părinți, să învețe să aprecieze calitățile artistice și seriozitatea muncii depuse de copii, mai presus de prezentarea unui repertoriu care depășește puterea lor de exprimare, atît din punct de vedere al înțelegerii cît și al realizării tehnice.

Mă refer aci la alegerea unor piese peste puterile executanților, problemă cu atît mai delicată atunci cînd este vorba de Festivalurile Republicane care constituie o selecționare și o clasificare, făcute minuțios de către un juriu. Aici, elevii sînt analizați din toate punctele de vedere, sunet, frazare, înțelegere, stil, claritate etc. Trebuie ca ei să fie perfect stăpîni pe piesele prezentate, să se poată manifesta fără teamă, cu toată libertatea și siguranța pentru valorificarea calităților lor, spre deosebire de unii dintre ei, care, puși în inferioritate de dificultățile întîmpinate în piese care îi depășesc, la care se adaugă și emoțiile inerente momentului, se prezintă slab și sînt subapreciați de juriu, care nu-și poate da seama de realele lor posibilități.

Ar fi, de asemenea bine să se țină seama și de orele de programare a acestor diferite manifestări, întrucît o durată prea lungă sau plasarea lor la ore nepotrivite, sînt adeseori istovitoare pentru micii executanți.

★

Considerînd neîncetata ridicare a nivelului ideologic, profesional și cultural al cadrelor didactice precum și avîntul și neprecupețita sîrguință în muncă a tineretului școlar, avem certitudinea că vom vedea realizat, înainte chiar de desfășurarea celui de al VII-lea Festival Republican, dezideratul juriului din acest an și anume: „o atitudine de înaltă ținută artistică în diferitele manifestări ale elevilor școlilor de muzică" din întreaga țară.

● În noua sală a Radio-Televiziunii franceze din Paris a avut loc un concert în cadrul căruia a fost prezentată cu succes opera într-un act „Le Retour" (Întoarcerea) a compozitorului francez de origină română Marcel Mihalovici. Lucrarea se bazează pe un libret de Karl-Heinz Euppel, după Maupassant și tratează problema întoarcerii unui marinar dispărut de 17 ani, care își găsește soția recăsătorită și cu încă doi copii afară de cei doi ai săi. Mihalovici a tratat tema inspirîndu-se din muzica populară.

● Opera din Frankfurt am Main (R.F.G.) a prezentat de curînd în premieră mondială opera lirică „Fotografia colonelului" de compozitorul englez Humphrey Searle, care este și autorul libretului. Searle s-a inspirat din nuvela lui Eugen Ionescu cu același titlu și din piesa „Ucigaș fără plată" care a fost făcută după aceeași nuvelă. După cum spune criticul muzical Ossia Trilling în revista „Théâtre" nr. 56, opera amintește de „Wozzeck" al lui Alban Berg, care de altfel este și inspiratorul lui Searle.

● La sfîrșitul anului 1963 editura pariziană Pierre Seghers a înființat o nouă colecție de monografii, pe lîngă colecțiile existente ale „Poeților de azi", „Savanților din lumea întreagă" și colecția cineaștilor. De această dată este vorba de o colecție dedicată compozitorilor, care se intitulează „Muzicieni din toate timpurile". Colecția, care numără în prezent zece volume, a fost deschisă cu monografia lui Sostacovici, de R. M. Hoffmann, căreia i-au urmat lucrările „Prokofiev" — de același autor, „Beethoven" de Jean Witold, „Francisc Poulenc" de Jean Roy, „Tchaikovsky" de Gui Erisman, „Jean-Sebastian Bach" de Claude Lehmann. Au apărut de asemenea monografii despre Haydn, Monteverdi, Liszt, Chopin și sînt în lucru alte cîteva prezentări.

● Revista franceză „Théâtre" din 15 iunie a.c. informează că la New York, cu prilejul expoziției mondiale, s-au prezentat un mare număr de piese noi. Printre cele care au repurtat cele mai mari succese sînt și două comedii muzicale: „Funny Girl" (Fata nostimă) a cărei muzică a fost compusă de Jules Styne pe un libret de Bob Merrill — aduce pe scenă o parte din viața și cariera celebrei artiste Fanny Brice. Rolul principal a fost încredințat Barbarei Streisand.

O altă comedie muzicală care s-a bucurat de succes este opera „What Makes Sammy Run" (Ce-l face pe Sammy să alerge) bazată pe o povestire de Budd Schulberg. Subiectul prezintă viața unui om care-și croiește un drum glorios în domeniul cinematografiei strivind pe colegii săi fără să-i pese. „Cele cîteva melodii frumoase și dansurile antrenante nu reușesc totuși să compenseze impresia neplăcută ce ți-o lasă personagiul principal" spune corespondentul special al revistei, Joseph T. Shipley.

Brașov

Viața muzicală în pitorescul oraș de la poalele Tîmpei se bucură de o îndelungată tradiție, izvorîtă din activitatea formațiilor de amatori ale diferitelor asociații culturale, în mijlocul cărora s-au afirmat încă în secolul trecut personalități muzicale marcante. Se știe, astfel, că „Reuniunea romînă de gimnastică și cîntări", înființată în 1863, a prezentat — alături de alte „reuniuni muzicale" romînești, germane și maghiare — opere, operete, oratorii, concerte corale și simfonice, conduse, de-a lungul anilor, de către Gheorghe Dima, Ciprian Porumbescu, Iacob Mureșianu, printre soliști figurînd uneori artiști de renume ca D. Popovici — Bayreuth, George Folescu, Ion Băjenaru, precum și soliști locali ca Vasile Saftu, Maria Baiulescu, Sterie Stinghe, Nicolae Oancea, Maria Moga, G. Marcheșan etc. În ciuda realizărilor deseori remarcabile obținute în acei ani, lipsa unei instituții muzicale cu o activitate permanentă a împiedicat pe iubitorii de concerte și de teatru liric din Brașov să participe la o stagiune regulată, în care manifestările muzicale să se desfășoare în mod continuu, după un plan dinainte stabilit.

Abia în anii puterii populare, această situație avea să-și găsească rezolvarea. În 1949 se înființează Filarmonica brașoveană, iar în 1956 se deschide Teatrul de operetă. *Teatrul muzical și Filarmonica „Gh. Dima"*, instituție de concerte și spectacole muzicale, care își începe din 1960 activitatea în noul și elegantul local construit în centrul orașului, își împarte folosirea spațioasei săli de 800 de locuri cu teatrul de proză din localitate. De la începutul anului 1964, teatrul dispune și de o sală cochetă de 500 de locuri, obținută prin renovarea totală a unei vechi clădiri din str. Bisericii Romîne.

În prezent, se organizează cu regularitate, în cele două săli, concerte simfonice în fiecare luni, prezentînd în restul zilelor săptămînii (inclusiv un matineu) spectacole de operă, de balet și de operetă. În plus, orchestra de muzică populară „Mioriția" și formația de estradă (înființată în cadrul teatrului începînd din anul 1962) prezintă în mod curent — prima sub conducerea lui Gh. Constantinescu, a doua sub bagheta lui Andrei Gehann — concerte și spectacole, în timp ce diferite colective ale instituției se deplasează o dată sau de două ori pe săptămînă la Sibiu, Făgăraș, Sf. Gheorghe, Agnita, Mediaș, Sighișoara și în alte localități.

În decursul celor 7 ani de existență, Teatrul muzical a pus în scenă 31 de spectacole de operă, operetă și balet. Media de 4—5 premiere pe stagiune, care rezultă de aci, poate fi socotită satisfăcătoare. Examinînd repartiția spectacolelor pe genuri, constatăm că ele se defalcă în 10 opere, 15 operete și 6 balete. Printre spectacolele de operă prezentate pe afiș se află „Bărbierul din Sevilla", „Traviata", „Rigoletto", „Lakmé", „Evgheni Oneghin" și operele romînești „Trandafirii Doftanei" de N. Petri și „Păcală" de Sabin Drăgoi. Apreciem în mod deosebit meritul colectivului Teatrului muzical pentru realizarea în bune condiții a spectacolului cu „Trandafirii Doftanei", operă contemporană cu un profund conținut revoluționar, scrisă de compozitorul brașovean — totodată dirijor permanent al instituției — Norbert Petri. Totodată socotim că repertoriul de operă trebuie îmbogățit în continuare cu lucrări de bază din creația clasică și modernă.

În domeniul baletului, din cele 6 spectacole realizate pînă în prezent, se află pe afișe patru : „Mirandolina" de Vasilenko, „Zîna păpușilor" de Bayer — cuplată cu „Mărul de aur" al compozitorului timișorean Hermann Klee, — „Mica serenadă" de Mozart, cuplată cu „Rapsodia I" de Enescu și cu „Șeherezada" de Rimski-Korsakov și un spectacol de balet alcătuit din trei lucrări diverse : „Chopiniana", „Carnaval" de Schumann și „Preludiile" de Liszt. Considerăm că se impune includerea în repertoriu a unor creații majore ale artei coregrafice, în măsură să ridice deopotrivă nivelul profesional al balerinilor și gustul publicului.

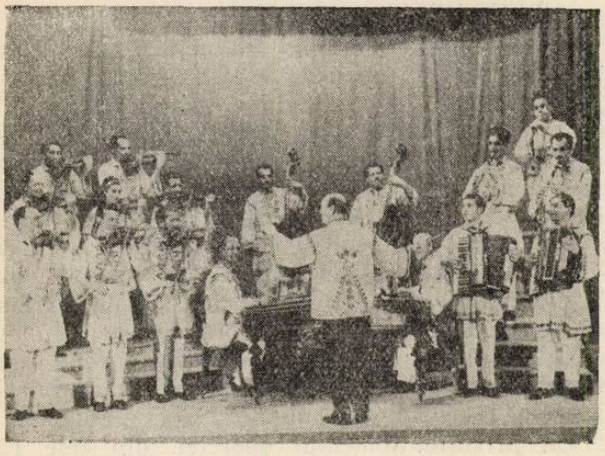
Cît privește domeniul operetei, din cele 15 spectacole puse în scenă, se reprezintă în momentul de față 9, printre care lucrările romînești „Plutașul de pe Bistrița", „Ana Lugojana", „Lăsați-mă să cînt", „Lysistrata" și operetele clasice „Voievodul țiganilor", „Silvia", „Văduva veselă", „Mam'zelle Nitouche" și „Rose-Marie". Pentru stagiunea în curs se prevede punerea în scenă a operetelor „Dragoste de țigan" și „Vagabonzii".

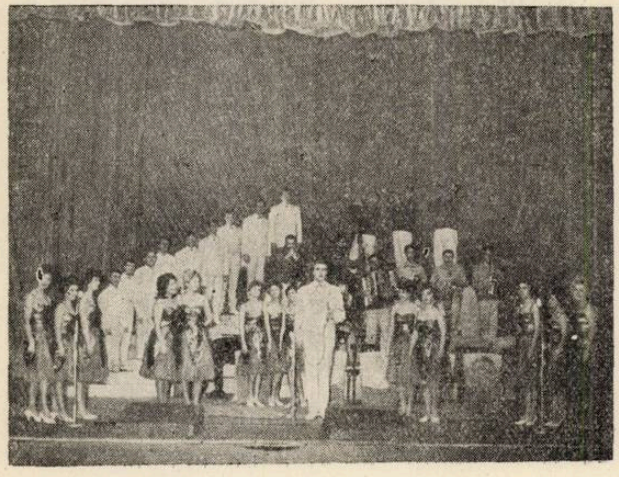
În general, ni se pare că efortul colectivului ar trebui îndreptat mai cu seamă spre îmbogățirea repertoriului în domeniul operei și baletului. În felul acesta, Teatrul muzical își va îndeplini și mai eficient misiunea de onoare de educator al gustului artistic al publicului brașovean.

Că acest lucru este posibil, rezultă din examinarea listei personalului artistic al teatrului, care cuprinde numeroase elemente de valoare. Ne

referim la dirijorii Norbert Petri şi Lucian Gropşeanu, la regizoarea Stela Fericeanu, la maestra de balet Mercedes Pavelici, la cîntăreţii Georgeta Gava, Maria Brînzea, Elena Şerban, Maria Burz, Smaranda Gereanu, Mia Popa-Munteanu, Maria Păunescu, Eugenia Voinescu, Vasile Pop, Mircea Giurgiuman, Gh. Pialoga, Jean Penciu, cărora li s-au adăugat cîţiva talentaţi absolvenţi ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu", ca soprana Carmen Hanganu, mezzo-soprana Lucia Juvara şi tenorul Antoniu Fussan.

Pe unii dintre aceştia îi avem în amintire ca interpreţi ai spectacolului „Trandafirii Doftanei", vizionat la Bucureşti cu un an în urmă, cînd baritonul Jean Penciu ne-a impresionat prin realizarea sa de ţinută în rolul comunistului Bogdan, iar soprana Maria Brînzea şi mezzo-soprana Eugenia Voinescu au întruchipat cu căldură şi simplitate rolurile soţiei şi mamei eroului, în timp ce tenorul Vasile Pop, baritonul Paul Nicolescu şi alţii s-au distins în interpretarea veridică a unor figuri de revoluţionari. Pe alţii am avut prilejul să-i urmărim într-un spectacol cu opereta „Rose-Marie" prezentat la sediul teatrului : soprana Smaranda Gereanu, sensibilă şi muzicală în rolul titular, bas-baritonul Mircea Giurgiuman, dezinvolt — deşi practicînd pe alocuri un umor forţat — în rolul sergentului Malone, soprana Mia Popa-Munteanu, veselă şi întreprinzătoare în Jeannette etc.





Existenţa unui colectiv cuprinzînd forţe artistice în măsură să realizeze în bune condiţii roluri de o factură atît de diversă constituie o chezăşie că se poate ataca un repertoriu de calitate, în care spectacolele de operă să-şi găsească locul cuvenit.

În cadrul instituţiei există, aşa cum am arătat mai înainte, un colectiv de estradă, care a realizat pînă în prezent, în cursul celor două stagiuni de cînd şi-a început activitatea, două spectacole : „Bună dimineaţa, Braşov" şi „Atenţie, revista". Ultimul din ele, scris de autorii bucureşteni Bogdan Căuş şi Mihai Maximilian pe muzica lui N. Kirculescu, posedă calitatea de a reuşi să evoce, în forma specifică revistei, bogăţiile naturale ale regiunii şi principalele realizări obţinute în zilele noastre de oamenii muncii din localitate şi împrejurimi. Autocamioanele, tractoarele, ţesăturile, realizate la uzinele din Braşov, covoarele din Cisnădie, vinurile de Tîrnave, florile serelor din Codlea, ca şi viaţa nouă din satele colectivizate constituie temele unor izbutite numere de ansamblu, adeseori concepute în chip ingenios. În afară de acestea, spectacolul mai cuprinde şi momente satirice, în care arma rîsului este folosită pentru criticarea unor practici neîngăduite ca darea în execuţie a unor piese de maşină după desene greşite, supradimensionarea unor lucrări, favorizarea anumitor clienţi de către unii vînzători din magazine, folosirea autovehicolelor întreprinderii în scopuri personale etc.

Printre melodiile compuse de N. Kirculescu pentru acest spectacol, unele sînt antrenante, cu o invenţie melodică originală („N-ai glumit cumva aseară", „Într-un vis"), altele însă prezintă un caracter oarecum desuet („Porumbel") sau o melodică banală („Matematica dragostei"). În ansamblu, echipa de autori, căreia i s-au adăugat un grup de realizatori bucureşteni cuprinzînd pe regizorul Mihai Berechet, pe scenograful George Voinescu şi pe maestra de balet Adriana Dumitrescu, s-au străduit, adeseori cu bune rezultate, să realizeze un spectacol de estradă cu ritm viu şi cu specific local clar.

Ulterior celor două spectacole de estradă li s-a adăugat şi un concert intitulat „Allo ! muzica uşoară", prilejuind trecerea în revistă a celor mai noi melodii ale compozitorilor Gherase Dendrino, H. Mălineanu, N. Kirculescu, Elly Roman, Radu Şerban, George Grigoriu, Florentin Delmar, Emanoil Ionescu etc. interpretate de soliştii vocali ai teatrului cu acompaniamentul orchestrei plasate pe scenă. Printre numerele muzicale se află intercalate momente comice scrise de cunoscuţii umorişti Mircea Crişan şi Radu Stănescu, dintre care unele surprind cu ascuţime satirică o serie de aspecte negative (de pildă „Conferinţa" în care sînt ridiculizaţi conferenţiarii ce vorbesc în termeni „radicali"

unui public neavizat) ; păcat că unele vulgarităţi strecurate în text (mai cu seamă în scena „Babele") atenuează într-o măsură impresia generală favorabilă.

Corpul de interpreţi, format în majoritate din rîndurile artiştilor amatori, dovedeşte multă tragere de inimă ; se disting în mod deosebit unele elemente prin voci agreabile (Mioara Torceanu, Ion Gonţea, Sandu Grozav, Marcel Angelescu) sau printr-o oarecare dezinvoltură a mişcărilor (Winny Sibianu, Trio Alpin, Lidia Marinescu).

Avînd la dispoziţie un colectiv instrumental de calitate, dirijorul Andrei Gehann reuşeşte să asigure spectacolului un suport orchestral de nivel.

★

Pornind de la mănunchiul de muzicieni care în anii 1945—1946 au înjghebat la Braşov o asociaţie muzicală, s-a ajuns în anul 1947 la subvenţionarea formaţiei de către stat, iar în anul 1949 la înfiinţarea Filarmonicii „Gheorghe Dima".

De la această dată instituţia a realizat succese remarcabile atît prin ridicarea nivelului artistic al concertelor, cît şi prin creşterea pregătirii individuale a membrilor săi.

Un rol însemnat în această creştere l-a avut primul dirijor al orchestrei, regretatul Dinu Niculescu. Muncind cu elan, dăruire şi competenţă, încă de la începuturile activităţii filarmonicii, Dinu Niculescu a fost în acelaşi timp prezent în întreaga mişcare muzicală din Braşov, cu toate manifestările ei.

De asemenea, o contribuţie meritorie în cadrul lărgirii activităţii colectivului şi a îmbogăţirii repertoriului orchestrei l-a avut George Petrescu, dirijor permanent şi director al filarmonicii timp de cîţiva ani. Astăzi munca dirijorală la pupitrul Filarmonicii „Gh. Dima", este continuată cu succes de tinerii Andrei Lukacsy şi Mircea Lucescu. Din 1949 şi pînă astăzi, rezultatele filarmonicii pe linia manifestărilor şi atragerii publicului spre aceste manifestări au fost în plină creştere. De la cele 56 de concerte cu 24 932 auditori, realizate în anul 1949, s-a ajuns în anul împlinirii a 5 ani de la înfiinţare, 1954, la dublarea cifrelor : 116 concerte cu 48 114 auditori. Prin turneele efectuate periodic timp de cîţiva ani, filarmonica braşoveană îşi capătă un meritat prestigiu.

La împlinirea a 10 ani de existenţă ca instituţie de stat, în anul 1959, Filarmonica „Gh. Dima" primeşte o nouă sarcină : aceea de a sprijini creşterea şi dezvoltarea tinerei instituţii care era Teatrul muzical din Braşov. Unindu-şi forţele cu cele ale Teatrului muzical, Filarmonica aduce — timp de 3 ani — o însemnată contribuţie la ridicarea prestigiului acestui complex artistic. Sarcina fiind îndeplinită şi Teatrul muzical formîndu-şi pe parcurs o orchestră proprie, filarmonica îşi reia, începînd cu anul 1962 activitatea de sine stătătoare. Astfel în anul 1962 filarmonica totalizează 51 603 auditori la cele 123 de concerte ale sale, ce au avut loc nu numai în sala de concert, ci şi în faţa publicului din fabrici şi a celui din alte localităţi ale regiunii.

O dată cu promovarea repertoriului clasic universal, o deosebită importanţă a fost acordată creaţiei compozitorilor romîni, în special a creaţiei contemporane. Astfel, filarmonica a prezentat lucrări ca : „În Munţii Apuseni" şi „Poveşti din Grui" de Marţian Negrea, „Simfonia ploieşteană" de Paul Constantinescu, „O zi într-o gospodărie agricolă colectivă" de Zeno Vancea, „Cînd strugurii se coc" şi „Privelişti moldoveneşti" de M. Jora, „Suita Carpaţilor" de compozitorul braşovean Paul Richter, „Ţara de piatră" şi „Tripticul simfonic" de Carmen Petra, „Zile de vacanţă" de L. Profeta, „Rapsodia Dobrogeană" de L. Feldmann, „Patria mea" de Doru Popovici, simfonia „Ovidiu" de Sigismund Toduţă, „Simfonia dorică" de Xaver Dressler, suitele simfonice din baletul „Ion cel tare" de Norbert Petri ş.a.

În decursul a două stagiuni s-au desfăşurat la filarmonica din Braşov cîte o „Săptămînă a creaţiei compozitorilor din regiune", care au făcut cunoscute lucrări simfonice, de muzică de cameră instrumentală şi vocală ale creatorilor locali.

Muzica contemporană din diferite țări ocupă în repertoriul filarmonicii un loc din ce în ce mai mare, fiind abordate cu succes lucrări de Stravinski, Bartók, Haciaturian, Șostacovici, Prokofiev, Britten, Hindemith ș.a.

Marile creații clasice ale muzicii universale, de la suitele și concertele barocului pînă la Simfonia a IX-a de Beethoven și Requiemul de Mozart, simfoniile lui Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Franck, Bruckner, Roussel, poemele simfonice de Liszt R. Strauss, Respighi, suitele de Grieg, Bizet, Debussy, Ravel au îmbogățit programele filarmonicii.

Alte lucrări mai puțin cunoscute au fost prezentate, printre care Preludiu grec de Neseritis, Dansuri turcești de Gemal Rașid Rei, Simfonia israeliteană de Meneahem Avidon, Pampeana Brazileira de Camargo Guarnieri, Rapsodia albastră de Gershwin, Vardar de Pancio Vladigherov, dansuri de compozitori cubani etc.

Preocuparea față de împrospătarea repertoriului, de abordare continuă a unor lucrări noi pentru orchestră și mai puțin cunoscute publicului, din literatura muzicală a tuturor epocilor, dar mai ales contemporane, se reflectă în marele număr de prime audiții, care se ridică în fiecare stagiune la peste 20%.

Prezența pe podiul filarmonicii din Brașov, de-a lungul anilor, a unor dirijori și soliști români de prestigiu a constituit nu numai momente deosebite ca realizare artistică, ci și prilejul însușirii de noi învățăminte pentru orchestră. O mare importanță s-a acordat de asemenea programării unor dirijori și soliști tineri ca Paul Popescu, Ian Hugo Huss, Emil Simon, Ion Baciu, Teodor Costin, Silviu Zavulovici, Daniel Podlovski, Liana Serbescu, Ladislau Kiss, Alex. Șumski, Thedor Paraschivescu, Cornelia Bronzetti, Nicolae Brînduș, Aurelian Popa, Aurora Ienei, Harald Enghiurliu etc. De asemenea, au fost promovate elemente care s-au remarcat încă înainte de terminarea studiilor la școlile muzicale din localitate ca Radu Lupu, Gabriela Ijak etc.

Vizita în orașul Brașov a unor reprezentanți ai muzicii de peste hotare a constituit un prețios schimb de experiență.

Dirijorii și soliștii brașoveni Dinu Niculescu, Andrei Lukacsy, Norbert Petri, L. T. Teclu, Elemer Deneș, regretații soliști Emanoil Bernfeld, Ilona Weisz și Dumitru Teodoru, au adus alături de orchestră și de formațiile de concerte de cameră o contribuție însemnată la mișcarea artistică a regiunii, contribuind în același timp la desfășurarea vieții muzicale din alte localități prin turneele efectuate și prin colaborarea cu alte filarmonici.

Stagiunea Filarmonicii cuprinde cîte un concert în fiecare luni seara, precedat, în dimineața aceleiași zile, de o repetiție generală cu public, devenită cu timpul concert educativ, la care participă, alături de publicul obișnuit, elevii școlii medii de muzică. Înaintea acestui concert, sînt prezentate pe scurt, de către secretarul muzical Hermann Nikolaus, lucrările înscrise în program.

În plus, Filarmonica organizează aproape săptămînal cîte un concert-lecție în școli, pe diferite tematici dinainte stabilite de comun acord cu conducerile școlilor respective, o dată sau de două ori pe trimestru concerte publice de muzică de cameră, la care-și dau concursul pianistul Liviu Teodor Teclu, concertmaestrul Elemer Deneș și diverse formații alcătuite din membrii Filarmonicii ca : un cvintet de suflători, un cvartet de coarde etc.

O serie de soliști din cadrul orchestrei ca Eugen Vieru, Iosif Kerekes, Anselm Honigberger, au depus de asemenea o activitate rodnică în cadrul concertelor simfonice populare, a concertelor lecții, a concertelor de muzică de cameră.

Un loc însemnat în activitatea Filarmonicii l-au ocupat concertele simfonice populare, în special sub forma de concerte-vizită în întreprinderi și instituții ca Steagul Roșu, Uzinele de tractoare, Metrom, Rulmentul, Ancora Romînă, Uzina Nr. 2, Fabrica de cauciuc, la G.A.C. și cămine culturale (Codlea, Sînpetru, Bran, Predeal, Prejmer, Rîșnov, Vulcan etc.).

S-a căutat ca piesele alese pentru astfel de manifestări să aibă o structură muzicală cît mai simplă, clară și concisă, să fie plastice și sugestive, făcîndu-se pentru fiecare piesă cîte o prezentare verbală.

În anumite ocazii a fost utilizată și formula concertelor date în colaborare cu alte formații (ansambluri, coruri de amatori). Colaborarea filarmonicii din Brașov, în realizarea Simfoniei a IX-a de Beethoven, cu corul Teatrului muzical, corul Uzinelor de tractoare și corul Sindicatului Învățămînt, constituie un început care trebuie continuat și dezvoltat.

Legătura cu organizațiile de masă a fost permanentă și intensă, prin concerte date în cadrul sindicatelor, comitetelor de luptă pentru pace, case de cultură, A.R.L.U.S, Crucea Roșie, Casa Ofițerilor. Filarmonica a sprijinit mișcarea de amatori și printr-un număr de instructori la echipele de amatori din regiune.

Una dintre cele mai însemnate forme de educație muzicală este concertul-lecție. Numai în anul 1962 a fost realizat un număr de 28 concerte-lecții audiate de peste 10 000 elevi. Organizate la sediul școlilor, aceste concerte s-au desfășurat în cicluri pentru diverse categorii de auditori. Tematica acestora a avut ca prim obiectiv clarificarea rolului muzicii în viața omenească, legătura indestructibilă între procesul de dezvoltare a societății și evoluția artei muzicale, precum și probleme legate de mijloacele pe care le folosește muzica în redarea ideilor și sentimentelor.

Trebuie menționată inițiativa luată în această stagiune, de a face schimburi de formații de muzică de cameră cu alte filarmonici din țară.

Rezultatele frumoase obținute pînă acum de filarmonicile din Sibiu și Ploiești îndreptățesc încrederea în dezvoltarea acestor manifestări artistice.

La răspîndirea culturii muzicale în mase se remarcă aportul Filarmonicii în cadrul radioului și televiziunii. De la imprimările sporadice și fragmentare din concerte pentru emisiunile de actualitate, s-a ajuns la imprimarea completă a unor lucrări simfonice, imprimări achiziționate de radioteleviziune.

O altă latură a activității instituției o constituie concertele populare date de către orchestra „Mioriţa" care din anul 1951 a fost trecută de către organele de stat sub îndrumarea și coordonarea Filarmonicii.

Apreciind calitățile colectivului simfonic brașovean, dirijorul italian Carlo Zecchi, remarcă : „A fost o adevărată bucurie să dirijez orchestra filarmonică din Brașov, compusă din elemente valoroase : cu o bună pregătire tehnică și gata să răspundă la toate exigențele dirijorului, această orchestră poate într-un timp scurt să redea toată sensibilitatea artistică și să obțină o execuție absolut perfectă", iar muzicianul René Defossez, sintetizează astfel impresiile sale: „...munca mea cu orchestra dumneavoastră a fost o adevărată plăcere și țin să o spun din nou, am avut deplină satisfacție. Motivele ? Ele sînt simple însă importante : se lucrează în disciplină și calm, în dorința de a satisface dirijorul... și muzica, cu dragoste și respect de artă".

★

La o cercetare atentă a programelor de sală ale Teatrului muzical și ale Filarmonicii, se poate constata că ele sînt scrise cu competență, în mod cursiv și accesibil, limbajul satisfăcînd în general exigențele stilistice ce se pot formula față de tipăriturile unei instituții de cultură.

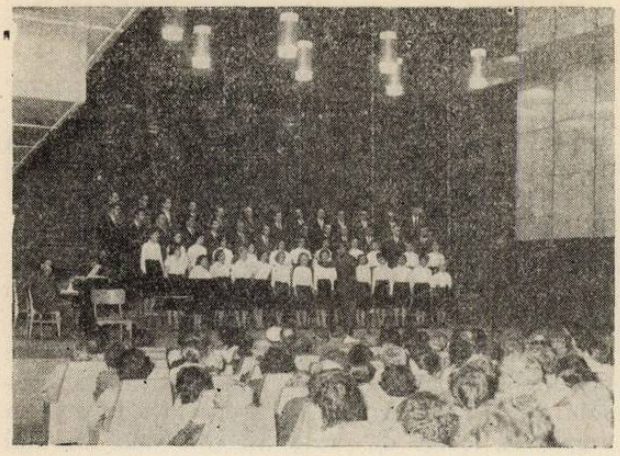
Programele pentru spectacolele de operă, operetă și balet, realizate într-o formă grafică atrăgătoare, cuprind nu numai subiectul lucrării respective, ci și considerații generale despre autor și epocă. Uneori sînt publicate și alte materiale, care ajută la mai buna înțelegere a spectacolului, ca de pildă „Despre dansul popoarelor indiene" (în programul operei „Lakmé"), „Carlo Goldoni și epoca sa" (în programul baletului „Mirandolina") sau extrase din cronicile apărute în presa romînească și internațională despre „Lysistrata" (în programul operetei lui Gherase Dendrino).

Pentru concertele Filarmonicii, programele de sală asigură comentariile necesare, scrise, în ansamblu într-o formă corespunzătoare, de către secretarul muzical Hermann Nikolaus sau de către Liviu Teclu. Lucrările sînt de regulă prezentate în mod amănunțit, după o caracterizare generală a compozitorului respectiv. Există totuși și cazuri în care unele lucrări nu beneficiază de nici o prezentare, ca de pildă în programele concertelor din 20 mai 1963 (piesa „Les Djinns" de César Franck) sau din 15 aprilie 1963 (Concertul nr. 3 pentru vioară și orchestră de Mozart). Asemenea omisiuni ar trebui evitate în viitor.

Lectura ziarului brașovean „Drum nou" ne permite să constatăm că viața muzicală a orașului — și chiar a regiunii — se află în atenția organelor locale de presă. În coloanele ziarului întîlnim semnăturile compozitorului Gheorghe Șoima, dirijorului Andrei Lukàcsy, pianistului L.T. Teclu, alături de acelea ale Vioricăi Boltaș și ale lui Mihai Nadin, comentînd principalele evenimente muzicale din Brașov și Sibiu. În general aceste articole sînt redactate cu competență. Observații de natură critică se întîlnesc însă mai rar la cei angrenați în mod direct în practicarea muzicii — în calitate de compozitori sau de interpreți ; mai degrabă asemenea observații apar în cronicile semnate de Mihai Nadin și Viorica Boltaș. Mihai Nadin ar trebui să evite însă unele formulări obscure sau prea generale pentru a fi concludente, cum ar fi de pildă : *„Simfonia lui F. Mendelssohn-Bartholdy, perfect redată în prima parte și într-o manieră deosebită în celelalte..."* (din articolul „O nouă cunoștință") sau *„Într-adevăr muzica lui Brahms este foarte frumoasă, dar interpretarea are un cuvînt greu de spus"* (din articolul „Ascultînd o suită de George Enescu"). Asemenea fraze, culese după lectura a numeroase articole scrise de Mihai Nadin, nu sînt deloc caracteristice pentru stilul său, dar existența lor dovedește că criticul trebuie să se supravegheze cu mai multă atenție, pentru a nu lăsa să treacă în fuga condeiului expresii putînd deruta pe cititor.

O privire de ansamblu asupra vieții muzicale brașovene ne dă măsura calității și amploarei ce o caracterizează. Este într-adevăr impresionant să constați varietatea de manifestări de la concerte simfonice și spectacole muzicale, la mișcarea artistică a amatorilor, la recitalurile date de artiștii din afara orașului, învățămîntul muzical etc. Toate acestea constituie aspecte ce subliniază importanța orașului în viața muzicală a țării. Munca plină de pasiune a artiștilor din localitate, sprijinul forurilor de resort reprezintă chezășia pentru succese viitoare în acest centru.

EDGAR ELIAN
LIVIU TEODOR TECLU



În perspectiva noului an la Universitatea populară

Cursurile muzicale destinate oamenilor muncii au împlinit 5 ani de la înființare, și primul an de cînd funcționează ca secție în cadrul Universității Populare a orașului București. Spre deosebire de alți ani, educația muzicală a cursanților s-a desfășurat bilateral teoretic și practic: istoria muzicii și formele muzicale, teorie și solfegii, canto și ansamblu coral.

Pentru o mai bună organizare și un control eficient, atît cursurile propriu-zise de cultură muzicală, cît și cele de instruire muzicală practică, au fost încredințate unor secretari științifici, cu experiență pe fagașul educației muzicale.

Cursurile Universității Populare de muzică, devenită în toamna anului trecut, secție în cadrul Universității Populare București, s-au desfășurat în bune condiții.

Caracteristicile educației artistice, planurile de învățămînt, metodele, angrenarea unor mari colective și a unor personalități din viața noastră muzicală care să-și dea concursul la exemplificările „pe viu" la conferințe, au cerut din partea oamenilor de răspundere o muncă susținută și elan. Colectivul de conferențiari s-a străduit să fie la înălțimea sarcinilor.

În ceea ce privește cursurile de istorie a muzicii și formele muzicale, de o bună apreciere din partea cursanților s-au bucurat în special lecțiile ținute de Tiberiu Alexandru, George Bălan, Ada Brumaru, Dumitru Bughici, Gheorghe Ciobanu, Tudor Ciortea, Edgar Elian, Gheorghe Firca. Alfred Hoffman, Alfred Mendelsohn, Ștefan Niculescu, Carmen Petra, Zeno Vancea. Socotim pozitivă și eficientă în realizarea planului tematic — inițiativă ce va trebui dezvoltată și în viitor — angrenarea unor muzicologi care activează în alte centre: Romeo Ghircoiașiu, Gheorghe Merișescu, George Sbîrcea — din Cluj, George Pascu — din Iași.

Rezultate frumoase în instruirea practică muzicală a cursanților au obținut profesorii Constantin Palade și Wilhelm Berger la cursurile de teorie și solfegii, precum și profesorii Florin Georgescu și Ion Vanica, la ansamblul coral, Constanța Bădescu și Alexandru Colfescu la canto coral.

Cursurile de teorie, canto și ansamblu coral înființate cu cîțiva ani în urmă, la sugestia cursanților, și-au dovedit și în acest an utilitatea. Etapa actuală de educație muzicală a amatorilor se situează pe un plan superior față de trecut. Tot mai mulți oameni din întreprinderi și instituții vor să înțeleagă cît mai profund muzica, deprinzînd limbajul acestei arte, pentru a putea descifra cu ușurință o linie melodică instrumentală simplă etc.

Discuțiile purtate în colective de catedre, cu privire la obiectivul urmărit de Universitatea populară au avut darul să clarifice caracterul predării cunoștințelor, nu pe linia afirmării unui profesionalism ci în direcția educației artistice a celor mai largi cercuri de iubitori ai muzicii.

În lumina acestor principii și după un plan judicios, colectivul de conferențiari și profesori au înțeles să-și desfășoare cu sîrg activitatea. Participarea în număr mare la lecții a cursanților, schimburile de păreri avute cu ei, rezultatele obținute în cursul lecțiilor și cu prilejul producțiilor de sfîrșit de an, au arătat roadele acestor strădanii.

Repertoriul corului Universității, alcătuit din lucrări muzicale de nivel artistic și tehnic-muzical s-au bucurat de un succes deosebit, cu prilejul Concertului dat la Clubul „Constructorul", la Casa de cultură a raionului „16 Februarie" și cu prilejul producției organizate la închiderea cursurilor, la Sala mică a Palatului R.P.R. și Sala Dalles.

Însușirea pieselor corale cu stiluri variate, studiate într-un timp scurt de către oameni fără experiență prealabilă reprezintă o frumoasă realizare la care dirijorul Florin Georgescu a contribuit substanțial. Corul a sunat cu acuratețe, echilibrat și, omogen.

Pe baza experienței acumulate, la sugestiile cursanților, vor trebui aduse în anul viitor unele îmbunătățiri în activitatea secției muzicale.

În ceea ce privește cultura muzicală, cele două cursuri de istoria muzicii și forme muzicale care aveau loc separat, fiecare bilunar, se vor contopi într-unul singur săptămînal (de asemenea pe parcursul a doi ani) ceea ce este justificat de faptul că ambele discipline au multe puncte comune. Nu vor lipsi nici medalioane consacrate marilor figuri ale culturii muzicale universale și românești care vor aduce un plus de atractivitate cursului de cultură muzicală. Va fi stabilită astfel o singură zi pe săptămînă consacrată acestui curs.

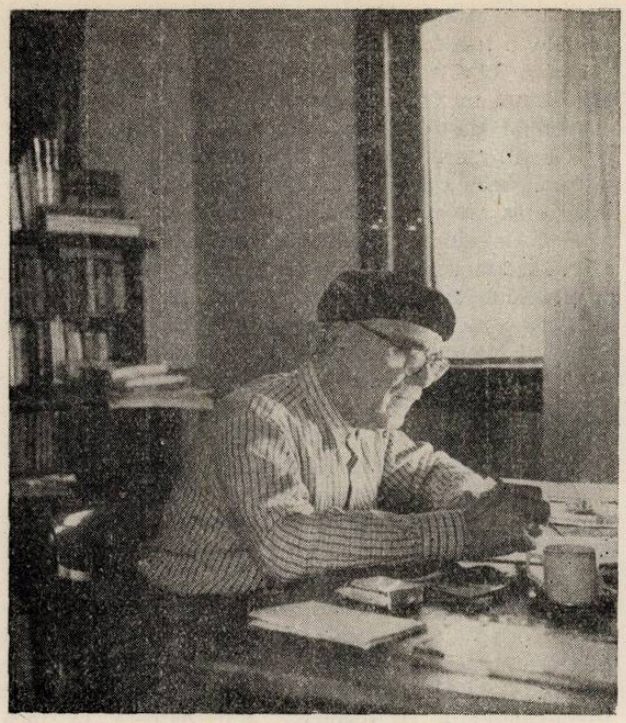
Planul de lecții din anul în curs prevede continuarea conferințelor cu prezentarea epocilor următoare ale istoriei muzicii: Romantismul, Școlile naționale, Muzica contemporană, care vor fi alternate cu subiecte despre evoluția formelor și genurilor muzicale, ținînd de etapele respective. O mare pondere o vor avea prelegerile dedicate creației muzicale românești (compozitori înaintași, George Enescu, creația muzicală și arta interpretativă în prima jumătate a secolului XX, dezvoltarea muzicii în anii puterii populare) desfășurate în cadrul a cinci lecții. Profilarea cursului de cultură muzicală ca un singur ciclu pe timp de doi ani este binevenită atît din punct de vedere educativ cît și organizatoric.

În centrul atenției vor sta în continuare exemplificările pe viu. Formații ca: Filarmonica de Stat „George Enescu", Teatrul de Operă și Balet, orchestrele Radioteleviziunii, Cinematografiei, formații și soliști de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, ansamblurile și soliștii Sfatului Popular al Capitalei, M.F.A. etc., vor fi invitate să-și dea concursul și în acest an. Prelegerile vor trebui să aibă un predominant caracter educativ și instructiv, exemplificările avînd astfel un rol subordonat. Pentru aceasta va fi necesară o judicioasă planificare din vreme a lecțiilor și formațiilor care vor ilustra temele, în scopul fixării cu un avans util a repertoriului de exemplificări afectat lecțiilor.

În centrul atenției conducerii Universității va sta completarea colectivelor de conferențiari și profesori cu personalități marcante ale vieții noastre artistice, cu experiență în activitatea educativ-muzicală.

Ținînd seama de aceste cîteva măsuri care se impun, colectivul de conferențiari și profesori va contribui la îmbunătățirea activității, la ridicarea pe o nouă treaptă a muncii de educație muzicală a participanților la cursurile Universității populare.

SILVIAN GEORGESCU



INSEMNĂRI

Tudor Arghezi și muzica

Publicistica lui Tudor Arghezi, pe diferite vîrste și genuri, a extins sfera poeziei în domenii considerate pînă nu de mult apoetice. Cu Tudor Arghezi, G. Călinescu și Geo Bogza pamfletul a devenit specie literară. Contribuția lui Arghezi în acest sector a însemnat o adevărată invazie a poeziei în gazetărie. Fie „tablete" literare, fie „cronici" dramatice, plastice sau muzicale, articolele lui Arghezi oglindesc atitudinea unui poet, sînt prin esență poeme. Articolele beletristice risipite în atîtea periodice și nestrînse decît parțial în volume, dovedesc permanența prezenței maestrului în toate sectoarele artei.

„Arghezi — cronicar plastic" pare în mod evident o relație posibilă prin contigențele poetului cu arta plastică, fiind prieten cu cei mai mari pictori romîni și manifestîndu-se el însuși pe tărîmul graficei. „Arghezi și muzica" e un termen mai puțin curent, dar opera sa utilizează multe elemente noționale din domeniul muzicii, dovedind astfel familiaritatea cu universul condus de Euterpe. Iată cîteva documente lirice :

Vîntul are „sunete *violonceline*", poetul vorbind despre suferința neamului său mărturisește :

Durerea noastră surdă și amară
O grămădi pe o singură *vioară.*

(*Testament*)

Căutînd o asemănare iubitei ghicește „pe nai și flaut" (*Fragedă*) ; femeea misterioasă care întîrzie în chilia călugărului Iakint are „...sînii tari și coapsa fină / De *alăută florentină* ; într-un luminos *Morgenstimmung* compară *cîntecul* fetei cu „lavanda sonoră" ; într-un poem cu aspect de cronică rimată Apollo e profesor de *mandolină* ; *Fătălăul* din *Flori de mucigai* e apostrofat :

O fi fost mă-ta *vioară,*
Trestie sau căprioară.

În regnul vegetal trestia, în cel animal căprioara sînt corespondentele instrumentului.

În *Cuvîntul* care deschide *Versurile de seară* sînt nominate mai multe instrumente :

Mi-a trebuit un *violoncel,*
Am ales un brotăcel,
Pe o foaie de trestie-ngustă
O *harpă* : am ales o lăcustă.
Cimpoiul trebuia să fie un scatiu
Și nu mai știu...

Tot *Versurile de seară* prezintă o *Logodnă* în care :

Auzi ? Oglinzi și argintării și-n ape
Stă scufundat un *clavecin* cu două clape.

Dar dintre toate instrumentele vioara îi este cel mai drag ; numai pe o vioară poetul își poate citi sufletul :

De cînd nu mi-ai mai cîntat
Sînt, *vioară,* întristat
. . . . . .
Scripcă veche, mai de mult
Doar tăcerea ți-o ascult,
Nu-mi dau seama ce-ntristare
Decît altele te doare.
Oare trebuie să-mi pară
C-a murit ceva-n *vioară ?*
Ori, *vioară,* simți mai bine,
N-a murit ceva în mine ?

(*Monotonie pe vioară*, 1963)

Mai mult decît în alte volume de proză, în *Ce-ai cu mine vîntule ?*, poezia este abundentă. Aici poetul apelează la fiecare pas la conceptul muzical : cînd plouă „Cimpoaiele vîntului cîntă pe șapte găuri de lemn de cireș"... „În orga veche a flașnetei, cu polcile încurcate și peltice, am deșteptat un cîntec foarte vechi, tineresc", etc.

În publicistica lui Arghezi cronica muzicală, fără să fie o consecvență de gradul celei dramatice sau plastice, ocupă un loc deosebit.

Uneori cronica sa muzicală e un prilej pentru considerații estetice. Tăcerea dintr-o sală de concert îi oferă poetului o suită de intuiții prin care definește arta :

„Poate că arta n-ar avea nici un sens dacă n-ar duce la această stare de intuiții și chintesențe : la turburarea fără seamăn de grandioasă, la chinul, la truda sufletului meu, la putința de a pipăi parcă întunericul prin vecinătatea lăcătelor grele sub care se găsește definitiv închisă personalitatea artistului..." (*Cronica* I, 26, 1915, p. 510).

Scriind despre pianistul Dumitru Dumitriu (*Cronica* I, 24, 29, VIII, 1915 p. 510—12), bun prieten al lui Caragiale, notează : „Dimitriu e singur cu pianul și cu probitatea lui de artist nepotrivit de mare". D. Dumitriu care inițial dă impresia „unui răzeș bine legat", se contopește cu instrumentul : „Nu cîntă clapele albe, vorbesc degetele pianistului

ale căror nuanțe, sferturi și zecimi de nuanțe, dau o viață stranie de omenire tumultuoasă sau de univers răzvrătit ori calm... E ca un zbor de polenuri nevăzute, ca niște flori ce tresar, sau ca niște vegetații desfăcute deodată pe profunzimi nocturne de lacuri nemișcate, semănate cu stele".

În pamflete poezia capătă ton de invectivă și satiră. Criticînd organizarea Radiodifuziunii, prin 1935, Arghezi demască: „programele proaste, discurile proaste, audițiile proaste". (*Muzică și Poezie* I, 1, noembrie 1935, p. 32—33).

Lui George Enescu și Ștefan Luchian le închină o tabletă intitulată simbolic *Vioara și paleta* (*Muzică și Poezie* I, 1 noembrie 1935, p. 9—10).

Prin 1915, Ștefan Luchian zăcea paralizat de 9 ani „cuprins de un neant răbdător și tenace". Nu mai picta. Peste suferința fizică să abătuse și alta morală. Un puternic al zilei depusese la parchet o plîngere împotriva lui Luchian. Un procuror se deplasase la domiciliul pictorului „să-l declare arestat în pat". În acest peisaj de Dostoewski ușa se deschise. Era seara. Un străin „își scoase pelerina, aruncînd-o în întuneric. Sub pelerină adusese o cutie: se auzeau bîjbîite, catarămile. Era o vioară căci vioara începu să cînte. Ce a cîntat, cum a cîntat, Luchian care plîngea povestind basmul unei seri de jumătate agonie, nu a putut să spună". Și după ce a isprăvit, străinul și-a luat vioara și i-a spus „cine era el, cu un glas oftat din rărunchi: George Enescu".

Întîlnirea celor doi mari artiști în această pagină este emoționantă. Nimeni n-a închinat lui Enescu un monument liric mai frumos decît Arghezi în această tabletă.

Vorbind despre Enescu și Menuhin în 1946, poetul face un portret moral al marelui compozitor și interpret: Enescu era un mare tovarăș „care îmblînzea inimile cu vioara lui" dar „compozitorul s-a cheltuit toată viața, în toate felurile, cu o abnegație impresionantă în ce privește persoana lui"... Această întîlnire cu Menuhin este memorabilă. Arghezi o definește poetic: „Peste Atlantic, pasărea l-a purtat pe noul Lohengrin pînă la cuibul melancoliilor dascălului adolescențelor lui, ca să-l mai vadă, ca să-l mai simtă alături de el".

Lăuta lui Oistrah „fermecată chiamă spațiile și le deschide în peisaje sonore... Apele se logodesc cu azurul, constelațiile se apropie, inima vibrează, vîntul se face subțire, supus arcușului care-l adoarme". (*Contemporanul*, 12 octombrie 1956). În aceeași cronică îl compară cu Prometeu; aluzia este lirică: „Uriașul e gingaș... Altă dată, din piscurile aceluiași ținut de piatră s-a înălțat, smucindu-se în sus, pînă la stele, și le-a furat cu o mînă de jar".

Vioara lui Oistrah îi dă poetului un fior de eternitate, vioara lui Oistrah gîndește.

Vorbind despre „Cînd strugurii se coc", elogiază pe Mihail Jora: „Am fost un martor de fotoliu, priceput mai mult în emoții de ignoranță decît în despicarea tehnică a firului în șuvițe și mi-a sburat petecul de suflet, învîrtit în vîrtejul entuziasmului din sală. Mă dor și acum brațele de aplauzele aproape delirante la care am participat. „Imaginîndu-și o montare a baletului lui Mihail Jora în Elveția, crede „că ar fi nevoe de un batalion de soldați ca să apere zidurile și încăperile unui teatru, de a nu fi dărîmat în urale de bucurie".

Unele *tablete de muzică* semnalează caracterul popular. Astfel prezintă Rapsodia lui George Enescu: „Întîia zămislire muzicală puternică a lui George Enescu a fost *Rapsodia românească*, inspirată din cîntecele plugarului și baciului nostru, înzestrați pentru poezie cu o formă de geniu excepțională".

În *Tablete din țara de Kuty*, vizînd regimul burghez, scrie: „Sînt două soiuri de lăutari. Lăsați-i să cînte numai pe aceia care fac pomenire și aducere aminte și alungați cîntăreții de uitare. Relele nu trebuesc uitate și suspinele sînt datoare să facă parte din voi. Nici o dulceață nu vă-ndulcească, nici un farmec nu vă adoarmă, nici un descîntec nu vă înmoaie trezirea ce vi se cade". Scrise acum 30 de ani, rîndurile acestea vorbesc despre rolul social al muzicii, de stimulare revoluționară.

Este semnificativ faptul că întîlnirea dintre cel mai mare poet romîn în viață și muzică nu s-a petrecut numai direct. În creația contemporană de lied de la noi versurile lui Arghezi au constituit cele mai frumoase texte de muzică, de la Mihail Jora („O zi", „Cîntec din fluier") și pînă la cîțiva talentați tineri compozitori printre care Valentin Gheorghiu, (Tîrziu de toamnă", „Niciodată toamna", „În anii 907"); Doru Popovici („Inscripție", „Inscripție pe un inel"); Al. Hrisanide („Iscoada", „Ghicitoare", „Perechi"); G. Costinescu („Doi copii s-au dus"); Felicia Donceanu („Bîlci în Aldebaran").

Cronicar și prieten al artiștilor, Tudor Arghezi și-a spus cuvîntul competent în multe probleme ale artei contemporane. Auditor în *andante* al concertelor și manifestărilor muzicale în genere, apare în publicistica muzicală cu tonuri care urcă de la *pianissimo* la *forte*, dar în toate e prezent poetul la superlativ.

EMIL MANU

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

Cuprinsul

	Pag.
Deschiderea festivă a celui de al treilea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu"	1
Cuvîntarea tovarăşului Ion Pas	2
Cuvîntarea tovarăşului Ion Cozma	4
Cuvîntarea compozitorului Ion Dumitrescu	5
Acordarea Premiului de Stat al R.P. Romîne pe anul 1964	6
Petre Codreanu	
Concertul inaugural	7
Gheorghe Firca	
„Vox Maris" în primă audiţie	8
Ada Brumaru	
Recital de lieduri romîneşti	9
George Manoliu	
Henryk Szeryng	11
George Derieţeanu	
Marea sărbătoare a cîntecului şi jocului	13
PUNCTE DE VEDERE	
Tudor Jarda	
Tema contemporană în creaţia de operă	18
Theodor Bratu	
Unele probleme ale muzicii vocal-simfonice	19
Emilia Petrescu-Cironeanu	
Probleme ale muzicii cu text	20
Wilhelm Berger	
Observaţii asupra caracterelor sonanţei	22
Ovidiu Varga	
Date noi cu privire la creaţia lui Mozart	29
DISCUŢII	
Romeo Ghircoiaşiu	
Răspuns unei recenzii	33
Maria Cernovodeanu	
Probleme actuale ale pedagogiei pianului	36
Edgar Elian şi Liviu Teclu	
Imagini ale vieţii muzicale în patria noastră	
Braşov	41
Silvian Georgescu	
In perspectiva noului an la Universitatea populară	46
INSEMNARI	
Emil Manu	
Tudor Arghezi şi muzica	47

Pe coperta III : — Victor Bickerich de Nicolae Rădulescu şi „Alexandru Flechternmacher" de Rodica—Oana Pop, recenzie de Gheorghe Firca

Foto : S. Satmari şi T. Ioaneş

I. P. I — c. 3726

24.164

Citiţi revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.

şi a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă

APARE LUNAR

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă de la sate.

Abonaţii actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînnoirea abonamentului pe 1964.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe şase luni şi 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica", preţul unui exemplar fiind de lei 5.

Telefon : 15.21.19 şi 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion 16 Februarie

LEI 5

Victor Bickerich

De curînd a încetat din viaţă organistul şi profesorul braşovean Viktor Bickerich. El a studiat muzica la Berlin avînd ca profesori pe Heitmann la orgă, iar la istoria şi estetica muzicii pe Friedlaender şi Kretzschmar.

În anul 1922 este numit organist şi cantor la Biserica Neagră din Braşov şi profesor de muzică la Liceul „Honterus" din localitate. Un an mai tîrziu preia conducerea corului de copii. Cu acest cor şi avînd concursul societăţilor corale şi al Filarmonicii din Braşov prezintă la 18 aprilie 1924, oratoriul „Mathäus Passion" de Bach.

Pe lîngă programele corului de şcolari care sînt împrospătate şi lărgite, Bickerich fondează „orchestra de elevi" străduindu-se pentru instruirea micilor instrumentişti. El completează educaţia muzicală a tineretului şcolar cu conferinţe însoţite de exemplificări. Dintre aceştia avea să recruteze elementele vocale pentru corul „Bach" precum şi instrumentiştii orchestrei Societăţii „Filarmonica".

În afară de cantatele şi concertele spirituale care se succed în mod periodic, Bickerich participă la concertele soliştilor vocali şi instrumentali, fiind deseori acompaniatorul lor la pian. În anul 1935 i se încredinţează bagheta de prim dirijor al Filarmonicii din Braşov. În această calitate, colaborează cu mulţi solişti de seamă din diferite centre ale ţării.

Între anii 1928—1936 susţine cursuri de pian şi orgă şi conferinţe muzicale la conservatorul „Astra" din Braşov.

În concertele corului „Bach" dirijate de el au figurat adesea piese ale compozitorilor noştri precum şi cîntece populare româneşti culese şi prelucrate de V. Bickerich. Activitatea sa cea mai de seamă se înscrie pe linia interpretării muzicii vocal-simfonice. A înscris în repertoriul corului „Bach" mai toate oratoriile mari ale trecutului: Matthäus, Passion, Johannes Passion, Oratoriul de Crăciun, Magnificat de J. S. Bach; Messias, Judas Maccabäus, Samson, Alexanderfest de Haendel; Creaţiunea, Anotimpurile de Haydn; Requiemul de Mozart, Requiemul de Brahms, Te Deum-ul de Anton Bruckner etc.

S-au impus, între altele, concertul dat la Ateneu la 24 martie 1935, cînd sub conducerea lui Bickerich s-a executat în primă audiţie la Bucureşti „Matthäus Passion" de J. S. Bach în colaborare cu corul „Bach" din Braşov cu orchestra Filarmonicii din Bucureşti, şi concertul din 18 octombrie 1943 cînd corul condus de Bickerich, orchestra Filarmonicii din Bucureşti cu concursul renumitului organist Heitmann, au executat la Bucureşti „Te Deum"-ul de Anton Brukner sub bagheta lui George Enescu.

În ultimul timp a continuat să cînte la orgă susţinînd „Concertele de orgă de la ora 5", instituite de el în mod special la Biserica Neagră pentru grupurile de turişti din ţară şi străinătate.

A participat, de asemeni, la activitatea Filarmonicii din Braşov fiind cooptat în consiliul artistic al acestei instituţii. Ca membru al Uniunii compozitorilor din R.P.R. a activat pe tărîmul muzicologiei, lui datorîndu-i-se un valoros studiu asupra istoriei muzicii de orgă în Romînia.

La 20 aprilie 1962 a dirijat ultimul său concert: „Matthäus Passion" de Heinrich Schütz.

Viktor Bickerich s-a stins din viaţă la 18 mai a.c.

NICOLAE RĂDULESCU

RECENZIE

„Alexandru Flechtenmacher" de Rodica Oana-Pop

Apariţia unei noi lucrări privind trecutul muzicii româneşti suscită întotdeauna interesul cel mai legitim, dacă mai ales faptica şi procesul de interpretare a fenomenului istoric se vădesc a fi rodul unor cercetări adîncite, originale. Este cazul lucrării „Alexandru Flechtenmacher" de Rodica Oana-Pop, care, într-un cadru aparent străin erudiţiei — colecţia „Viaţa în imagini" a Editurii muzicale —, oferă un compendium de precise date istorice, întregite în bună măsură prin străduinţile autoarei. Ceea ce ar trebui să fie obişnuitul agreabil preambul al ilustraţiilor cărţii, devine în plus punctul de vedere actualizat asupra activităţii şi creaţiei unui înaintaş al muzicii româneşti.

Legîndu-l de epoca sa (epocă înfăţişată ea însăşi într-o bogăţie de amănunte ale vieţii sociale, politice şi culturale din jurul anului 1848), autoarea discerne mobilurile patriotice care au stat în permanenţă la temelia creaţiei lui Alexandru Flechtenmacher. Singure, acestea nu hotărăsc însă valoarea artistică şi chiar funcţia istorică a operei compozitorului. De aceea, alături de conexiuni imediate stabilite între muzica lui Flechtenmacher şi evenimentele vremii (nu întotdeauna semnificative prin rezultanta lor pe plan artistic) autoarea înţelege necesitatea unor generalizări şi judecăţi de ordin estetic. Analiza muzicală, succintă dar eficientă, a principalelor lucrări, aşezarea lor în perspectiva devenirii ulterioare a muzicii româneşti, sînt două din modalităţile care contribuie la atingerea acestui obiectiv.

Este ştiut că prin Alexandru Flechtenmacher creaţia muzicală cultă ridică unul din pilonii modestului său edificiu, într-un moment în care alte arte şi în primul rînd literatura aveau un trecut şi se apropiau cu paşi siguri de perioada lor clasică. Rămîne de aceea semnificativ gestul lui Mihail Sadoveanu reprezentantul de seamă al literaturii noastre moderne, care în calitatea sa de director al Teatrului Naţional din Iaşi (1910—1919), încearcă valorificarea unor piese mai vechi; alegerea se opreşte la „Baba Hîrca" (vezi citatul de la pag. 25) ca singura, pe atunci, demnă de a fi luată în seamă, evident, nu atît din punct de vedere literar cît muzical...

Această tendinţă a muzicii de a se ridica la înălţimea celorlalte fenomene artistice, ce nu poate fi ignorată de niciun istoric în studierea evoluţiei culturii româneşti şi de care autoarea ţine seama, constituie aici de fapt criteriul de apreciere la reale proporţii a pioneratului artistic înfăptuit de Flechtenmacher.

Toate aceste calităţi de propriu-zisă investigaţie nu exclud caracterul accesibil şi popularizator al lucrării. Dimpotrivă, acelui ton „agreabil", de care vorbeam, rezultat în primul rînd din nararea cu naturaleţe a faptelor, i se alătură o limbă simplă, directă, ce îndeamnă la parcurgerea cu plăcere şi interes a celor 40 de pagini.

GHEORGHE FIRCA

MUZICA

ANUL XIV Nr. 11 NOIEMBRIE 1964

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

ION DUMITRESCU

Un eveniment de seamă al vieții muzicale românești și internaționale

Izvorît din tinerețea și din noul ce strălucesc astăzi pe frontiscipiul culturii românești, Concursul și Festivalul Internațional „George Enescu" și-a format o frumoasă tradiție.

Ne-am obișnuit să participăm, odată la trei ani, cu inima bătînd sărbătorește, la această cinstire a marelui fiu al poporului nostru.

N-am obișnuit totodată să întîmpinăm cu largă ospitalitate pe solii lumii muzicale contemporane, care vin să aducă prinosul lor de admirație valorilor lăsate de George Enescu.

Alături de vechii cunoscători ai moștenirii enesciene, tot mai mulți muzicieni și noi iubitori de muzică de pretutindeni vin să se apropie de opera sa.

Prin Concursul și Festivalul Internațional de la București, muzica lui Enescu poartă tot mai departe ecoul vibrant al artei și culturii noastre, integrîndu-se în tezaurul artistic al umanității.

Expresie a grijii pe care statul nostru o poartă culturii naționale, Concursul și Festivalul Enescu este în același timp o manifestare a politicii consecvente de întărire a prieteniei cu toate popoarele.

1958, 1961, 1964 — iată trei momente ale unui impresionant crescendo artistic. O admirabilă suită pe tema muzicii lui Enescu, împletită cu valorile artei universale și noi românești.

Nu numai prin numărul de fiecare dată sporit al concurenților, interpreților și auditorilor, dar și prin valoarea și nivelul manifestărilor, Concursul și Festivalul Enescu se bucură de o prețuire și un interes din ce în ce mai mare.

Asistăm de la o vreme la o lăudabilă competiție de interpretare a operelor lui Enescu nu numai cu prilejul Concursurilor și Festivalurilor noastre, dar și cu alte ocazii între diferiți muzicieni — soliști sau ansambluri. Sub ochii noștri se creează o bogată și variată experiență pentru cunoașterea muzicii lui Enescu. Și cu această ocazie se realizează un schimb necesar între valorile culturii muzicale din țara noastră și de peste hotare.

Odată cu muzica lui Enescu și a celorlalți compozitori români, împreună cu valorile muzicii universale, în frumoasele zile ale lunii septembrie 1964 a pornit din București mesajul artei pusă în slujba oamenilor, dorința de pace și colaborare internațională.

Această sărbătoare a artei românești și internaționale contribuie odată mai mult la împlinirea nobilei aspirații a lui Enescu:

„Omenirea trebuie să învețe să fie fericită. Artistul dezvăluie omenirii calea spre armonie, care e fericire și pace."

★

Al treilea Concurs și Festival „George Enescu" s-a înscris, prin valoarea manifestărilor artistice, a personalităților participante și rezultate-

2052

lor concursului ca un eveniment muzical de largă rezonanță națională și internațională.

Artiști consacrați și de prestigiu, din toate părțile lumii, ca și candidații la concursul de pian, vioară sau de canto — ce pășesc cu curaj către cucerirea măiestriei au cinstit, cu dăruire, geniul enescian. Întîlnindu-se la București, ei au arătat totodată stima pentru școala noastră muzicală, căreia Enescu i-a deschis prin întreaga sa activitate, drumul.

Herbert von Karajan, Arthur Rubinstein, Aram Haciaturian, Gaspar Cassado, André Cluytens, André Navarra, Monique Haas, John Prichard, Miroslav Ciangalovici, Mc.Alpin, orchestra Filarmonicii din Viena, Ansamblul de balet al Teatrului mare din Moscova etc., numeroși interpreți, compozitori, muzicologi, toți laolaltă, animați de aceleași simțăminte, au transformat Bucureștiul într-unul din marile orașe ale muzicii.

Asemenea festivalurilor trecute, actuala ediție a fost închinată în mare parte creației enesciene. Impresionant, sub acest aspect, ne-a apărut mesajul transmis de prima audiție mondială a lucrării „Vox Maris". Rînd pe rînd, simfoniile sale, monumentalul „Oedip" au afirmat prezența vie a multilateralului artist. La pupitrele celor mai importante formații muzicale ale țării, au apărut *reputați dirijori și soliști romîni și străini* care le-au tălmăcit alături de reprezentative lucrări ale literaturii muzicale universale. Un loc de frunte l-a ocupat, de asemenea, creația noastră contemporană, dînd o imagine concludentă a avîntului muzicii românești. Pe afișele concertelor și în audițiile organizate la Uniunea Compozitorilor au stat la loc de cinste numele *multor compozitori romîni.*

Oaspeții Festivalului au subliniat valoarea internațională a Concursului și Festivalului. Așa sînt caldele cuvinte rostite de Herbert von Karajan: „Sîntem cu toții încîntați că participăm la Festival și că asistăm la Concurs. Întrecerea aceasta oferă un stimulent important pentru tineri, constituind un punct de plecare de semnificație vitală pentru dezvoltarea artei muzicale. Dacă Romînia a cinstit memoria genialului Enescu instituind Concursul și acordînd numele său primei orchestre simfonice, faptul face onoare țării". Sau ale violonistului Henryk Szering — „Rolul unui festival atît de valoros ca acesta, care poartă numele glorios al lui George Enescu, depășește aria unei manifestări artistice de înalt nivel. Socotesc că Festivalul de la București este și un prilej de apropiere între popoare, pentru o mai mare înțelegere, pentru o adevărată fraternitate între toate națiunile. Sînt sigur de existența „miracolului muzicii".

Cronicile au ilustrat în mod cuprinzător bogăția și nivelul înalt al manifestărilor. Muzicienii romîni, printre care dirijorii Egizzio Massini, Mircea Basarab, Iosif Conta, Constantin Bugeanu, Mihai Brediceanu, Mircea Cristescu, Paul Popescu, Marin Constantin și interpreți ca Valentin Gheorghiu, Ion Voicu, Radu Aldulescu, Vladimir Orlov sau Arta Florescu, Nicolae Herlea, Dan Iordăchescu, Magda Ianculescu, Teodora Lucaciu, Valentin Teodorian, au avut o prețioasă contribuție. Și prin această contribuție școala muzicală romînească și-a afirmat calitățile, valorile, perspectivele.

Întrecerea pentru măiestrie are ceva poetic. Pentru noi artiștii, a vedea cum tineri cutezători năzuiesc spre culmi este emoționant și dătător de noi puteri. Concursul desfășurat sub numele lui Enescu a fost o încercare pentru toți tinerii artiști care s-au prezentat în fața juriilor și a numerosului public. Nivelul profesional al candidaților, exigența examinatorilor au demonstrat că o astfel de competiție poate fi un puternic imbold pentru dezvoltarea talentelor și promovarea lor în viața muzicală internațională care solicită necontenit noi și noi violoniști, pianiști și cîntăreți, nu numai buni tehnicieni dar și interpreți înzestrați cu fină sensibilitate. Cei peste 100 de concurenți au adus din țările lor mărturia dragostei pentru George Enescu, căutînd prin interpretările date să pună în lumină frumusețea operei enesciene, afirmîndu-și totodată, personalitatea lor. Probele concursului au urmărit să evidențieze, de asemenea, talentele capabile să dea viață unor opere de frunte din repertoriul clasic universal.

Concursurile s-au desfășurat într-un ritm pasionant. Programul fiecărei etape, alcătuit cu o evidentă preocupare de a releva multiplele posibilități ale interpreților, a cuprins reprezentative *lucrări ale repertoriului solistic.* Avînd de apreciat artiști care fac încă de pe acum cinste țării lor, juriile celor trei discipline — vioară, pian, canto — au fost puse în fața grelei sarcini de a alege pe cei foarte buni dintre cei buni. O sarcină grea, dusă la bun sfîrșit cu probitate și exigență, slujind marea cauză a adevăratei arte. Adresăm calde cuvinte de mulțumire *membrilor juriilor, pedagogi* și artiști de prim rang, care nu și-au precupețit efortul în această misiune de mare răspundere.

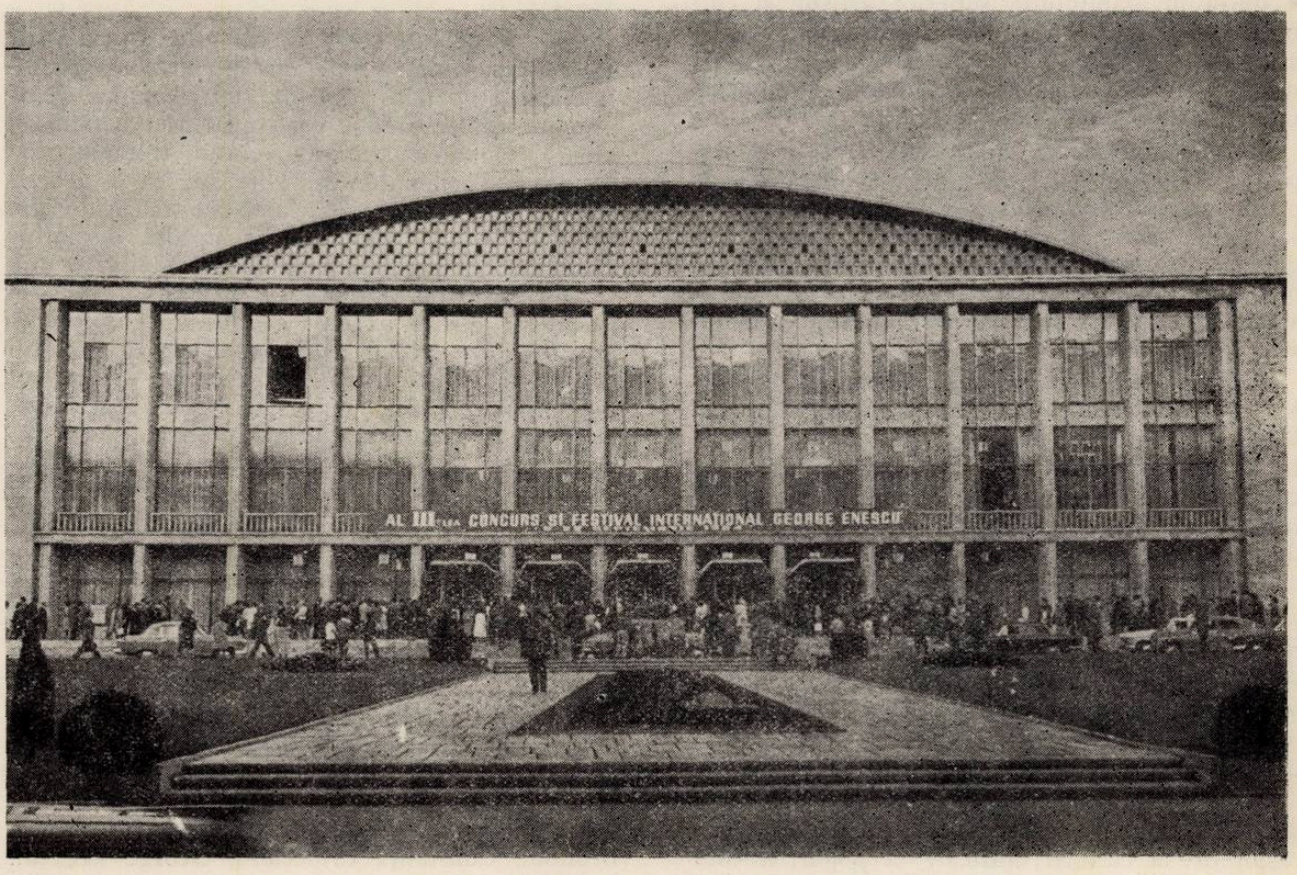
Unul dintre scopurile concursului este de a populariza peste hotare muzica romînească. Pentru cei care au ascultat pe solii celor 25 de țări participante interpretînd Sonata II-a sau Sonata III-a „în caracter popular romînesc", Suita pentru pian, sau liedurile, sonatele, alte piese instrumentale ale compozitorilor romîni contemporani a apărut clar importanța unei astfel de misiuni. Concurenții vor duce pretutindeni cele mai de seamă creații ale muzicii noastre.

Premiile și mențiunile acordate au relevat pe cei mai de seamă concurenți. Ținem să subliniem însă că majoritatea participanților au fost la înălțime, dovedind o gîndire muzicală matură,

o preocupare serioasă pentru artă. Mulți dintre ei vor deveni nume de frunte ale muzicii contemporane. Claire Bernard (Medalia de aur) este o violonistă cu mari resurse de energie, puse în slujba unei sensibilități vibrante. Ne bucură faptul că acest concurs, primul la care participă această pariziană de 17 ani, îi confirmă calitățile artistice excepționale. Același lucru merită spus și despre Elisabeta Leonskaia (Medalia de aur), pianistă cu temperament năvalnic și posibilități tehnice remarcabile. Marina Krilovici, tînăra „revelație" a concursului de canto și Ion Buzea (Medalii de aur) sînt interpreți care vădesc deosebite calități vocale și scenice, confirmînd încă o dată valoarea cîntăreților noștri. Nu-i putem uita nici pe Andrè Gorog (Medalia de argint), pianist înzestrat cu talent viguros și inteligență, pe Evelina Stoițeva (Medalia de argint), soprană cu reale perspective în muzica de operă sau pe Alexandr Melnikov (Medalia de argint), violonist cu pregătire temeinică, precum și pe mulți alții. Sînt convins că acești tineri, care primesc prin titlul de laureat al Concursului „George Enescu", o consacrare binemeritată, își vor dezvolta mai departe talentul prin muncă perseverentă. Școala romînească de interpretare poate fi mîndră de reprezentanții ei laureați ai Concursului „George Enescu".

Pentru bunul mers al întregului Concurs, s-a dovedit valoros aportul pianiștilor romîni acompaniatori și colaborarea prețioasă a orchestrelor Simfonică și de Studio ale Radioteleviziunii conduse de Iosif Conta și, respectiv, de Constantin Bobescu. Un rol important l-a avut ansamblul Teatrului de Operă și Balet în susținerea spectacolelor cu lucrări romînești și ale repertoriului universal.

Nu pot fi încheiate aceste rînduri fără a sublinia participarea entuziastă pe care a avut-o publicul nostru atît la Festival cît și la Concurs. Sălile pline, la toate etapele, receptivitatea și puterea de apreciere a iubitorilor noștri de muzică, ne-au amintit de legendarele întreceri ale „meistersingerilor". De altminteri, succesul Concursului și Festivalului nu poate fi înțeles și apreciat decît în legătură cu dezvoltarea vieții muzicale romînești, cu formarea publicului nou, cu larga pătrundere a muzicii în mase, realități actuale spre care a năzuit și pentru care a militat întotdeauna George Enescu. Sprijinind cu deosebită grijă creația artistică, descoperirea și promovarea talentelor autentice, cinstind valorile nepieritoare ale muzicii romînești, statul nostru a inițiat organizarea acestui concurs și festival internațional care s-a impus de pe acum printre cele mai importante manifestări similare din lume. Aceasta este dovada popularității lui Enescu, a prestigiului de care se bucură astăzi, pretutindeni, arta și cultura noastră, poporul și țara noastră înfloritoare. Reușita acestui concurs și festival reprezintă supremul omagiu adus marelui muzician romîn, a cărui artă generoasă este închinată umanității.



VICTOR GIULEANU

Conservatorul din București la Jubileul de un veac

Istoria învățământului superior artistic și cultura românească înregistrează în acest an un eveniment de seamă : se împlinesc 100 ani de cînd au luat ființă Conservatoarele de muzică din București și Iași.

Forurile de partid și de stat precum și întreaga lume muzicală din patria noastră acordă o importanță deosebită acestui eveniment : în săptămîna dintre 26—31 octombrie a.c. s-au organizat festivități destinate special acestui jubileu cuprinzînd : concerte, recitaluri, spectacole, sesiuni științifice ale cadrelor didactice, expoziții retrospective etc.

A trecut deci *un veac* de cînd inimosul domnitor al Moldovei și Munteniei, Alexandru Ion Cuza, avea să dea viață — prin decretul semnat la 6 octombrie 1864 — celor dintîi școli muzicale românești (la Iași și București) denumite încă de pe atunci „Conservatoare de muzică și declamațiune", întrucît învățămîntul muzical și cel teatral se făceau, pe acele vremuri, împreună.

Țelul principal al acestor Conservatoare era — după cum rezultă din primul lor regulament de funcționare — „de a forma artiști români, în muzica instrumentală, vocală și în arta dramatică, cît și de a lucra cu toate mijloacele la întinderea și îmbunătățirea gustului muzical".

Pe lîngă scopul didactic, ele aveau — așa dar — și menirea de a servi drept focare de răspîndire a culturii muzicale în popor, atribut pe care-l vor păstra și onora pînă în zilele noastre.

Din documente rezultă că prima școală de muzică și declamațiune din București avea — la început — mai puțin de 100 elevi, iar disciplinele care se predau erau restrînse ca număr : vioara, violoncelul, pianul, cîntul, solfegiul, armonia și declamațiunea. Ulterior, ca o necesitate a dezvoltării vieții artistice muzicale din acele vremuri, s-au adăugat și alte discipline menite să îmbogățească procesul de învățămînt.

Lungul drum parcurs de Conservatorul din București a fost presărat cu destule greutăți — provenite în special din indiferența oficialității trecute față de un asemenea institut — dar n-au lipsit nici succesele. Aproape majoritatea muzicienilor de frunte ai țării s-au format pe băncile acestei școli sau au activat la catedre, ilustrînd cu demnitate pedagogia muzicală românească.

Nu pot fi trecute cu vederea strădaniile tuturor acelor muzicieni și profesori înaintași de a ne fi transmis — în ciuda greutăților prin care au trecut — o adevărată tradiție în domeniul didacticii muzicale. Nume ca acelea ale lui Alexandru Flechtenmacher — primul director al Conservatorului — George Stephănescu, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Constantin Dimitrescu, Dimitrie Kiriac, Gheorghe Cucu, Alfons Castaldi, Mihail Vulpescu, George Folescu, Ion Nonna Otescu, Ștefan Popescu, Constantin Brăiloiu, Constanța Erbiceanu, George Breazul,

Paul Constantinescu, George Georgescu, Dimitrie G. Dinicu şi alţii, sînt strîns legate de dezvoltarea Conservatorului nostru, înscriindu-se definitiv în cartea de onoare a acestui institut.

Un mare merit în crearea unei tradiţii didactice muzicale, şi în formarea multor generaţii de muzicieni, îl au — fără îndoială — maeştrii noştri mai vîrstnici : academician Mihail Jora, Ion Chirescu, Dimitrie Cuclin (aceştia şi ca foşti directori ai Conservatorului), Marţian Negrea, Florica Musicescu, Iosif Prunner, Constantin Stroescu, Jean Bobescu, Cella Delavrancea, Silvia Căpăţînă, Maria Cernavodeanu. Ei s-au impus prin exemplul viu de pasiune, abnegaţie şi dăruire în munca la catedră pe care au considerat-o totdeauna la fel de importantă şi nobilă ca şi activitatea componistică sau de interpretare. Şi astăzi unii din aceşti vestiţi dascăli ai muzicii se află în mijlocul studenţilor sprijinind prin personalitatea şi experienţa lor ridicarea de noi cadre de muzicieni.

La loc de cinste trebuie considerat şi George Enescu — profesorul spiritual al Conservatorului — care deşi nu a activat oficial la catedră se afla de multe ori prezent în mijlocul cadrelor didactice şi studenţilor spunîndu-şi cuvîntul său de prestigiu în marile probleme ale dezvoltării vieţii muzicale şi ale creaţiei muzicale naţionale.

Astfel se explică de ce îl întîlnim mereu asistînd la examene, participînd la discutarea unor programe de cursuri, făcînd parte din comisiile pentru numirea noilor profesori şi, însfîrşit, de ce susţinea recitaluri destinate studenţilor în chiar incinta Conservatorului.

El a avut — aşa dar — un rol evident în configurarea şi determinarea acelei tradiţii didactice romîneşti de care aminteam mai înainte.

Pornind de la această valoroasă tradiţie, învăţămîntul muzical superior a căpătat în ultimele două decenii un avînt fără seamăn.

Abia acum aspiraţiile pentru care luptaseră şi spre care năzuiseră cei mai înflăcăraţi înaintaşi ai muzicii romîneşti au devenit realitate.

În acest răstimp au fost efectuate transformări radicale în profilul Conservatorului, în planurile de învăţămînt, în conţinutul programelor şi cursurilor, în principiile şi metodele de predare, în munca de organizare şi conducere, ca şi în ceea ce priveşte îmbunătăţirea substanţială a condiţiilor de viaţă atît ale studenţilor cît şi ale profesorilor.

Sute de tinere talente recrutate din popor îşi dezvoltă astăzi, în noile condiţii create, aptitudinile şi capacitatea de viitori muzicieni : compozitori, interpreţi, pedagogi, muzicologi şi critici de artă.

Un distins corp profesoral cuprinzînd muzicieni şi pedagogi de frunte ai ţării noastre — artişti ai poporului, maeştri şi profesori emeriţi — asigură creşterea şi dezvoltarea acestor tinere talente pînă la exigenţele vieţii muzicale din vremurile noastre

Conservatorul dispune astăzi de o bază materială sigură : un local corespunzător, o bibliotecă cu peste 65.000 volume, o discotecă bogată — posedînd aproape întreaga literatură muzicală universală şi romînească, — un studio de concerte şi operă (cu o orchestră şi un cor propriu) care constituie plămînul artistic al institutului şi, în ultimul timp, un studio de cineficare menit să pună în valoare şi mijloacele vizuale în predarea diferitelor discipline.

Întregul proces de învăţămînt are acum un *fundament ştiinţific :* au fost elaborate cursuri, tratate, manuale.

Prin activitatea de cercetare şi elaborare a cadrelor noastre didactice *şcoala romînească de muzică îşi asigură un drum propriu* şi aspiră permanent spre rezultate mai bune.

De sub tipar au apărut lucrări didactice valoroase ca : Tratatul de armonie de Marţian Negrea, Solfegii de grad superior de Ion Dumitrescu, Solfegii polifonice de Alfred Mendelsohn, Tratatul de armonie de Florin Eftimescu, Alexandru Paşcanu şi Mircea Chiriac, Tratatul de contrapunct şi fugă de Marţian Negrea, Tratatul de teoria muzicii de Victor Giuleanu şi Victor Iusceanu, Formele şi genurile muzicale de Dumitru Bughici şi Diamandi Gheciu, Metoda de violoncel de Dimitrie G. Dinicu, Metoda de violă de Alexandru Rădulescu, Metoda de clarinet de Constantin Ungureanu şi G. Radovici, Metoda de trompetă de Gheorghe Adamachi.

Unele lucrări cu caracter monografic sînt de asemenea menite să sprijine procesul de predare cum sînt : „Moduri şi game" de Victor Iuşceanu, „Melodia şi arta învestmîntării ei" de Alfred Mendelsohn, „Instrumentele orchestrei simfonice" de Alexandru Paşcanu etc.

Se află sub tipar, sau au fost multiplicate de către Conservator, lucrări importante ca : Manualul de citire de partituri de Vinicius Grefiens, Cursul de metodica predării muzicii de Ion Serfezi, cursul de folclor de Emilia Comişel, Cursul de folclor de Vasile Dinu, monografia „Ritmul muzical" de Victor Giuleanu, Cursul de estetică de George Bălan, Colecţia de solfegii a catedrei de teoria muzicii, Dictatele muzicale de Ion Chirescu etc.

Colectivul catedrei de istoria muzicii elaborează în prezent cursul de istoria muzicii universale şi romîneşti la care îşi dau contribuţia : Ovidiu Varga, Adriana Sachelarie, Petre Brîncuş, Octavian Cosma, Liviu Brumariu şi Ioana Ştefănescu.

Aşteptăm, deasemeni, ca să apară de sub tipar lucrările de pedagogie şi psihologie ale lui

Alexandru Trifu care se anunță prețioase prin încercarea profesorului de a lega principiile generale ale pedagogiei și psihologiei de specificul muzical.

Cabinetul pedagogic al Conservatorului din care fac parte cadre didactice cu multă experiență în predarea diferitelor discipline a devenit laboratorul în care se experimentează complicatele probleme ce le pune metodica de lucru la catedra universitară.

Aceeași febrilă activitate în domeniul elaborării de tratate și manuale pentru învățămîntul superior muzical se desfășoară în cele două Conservatoare din Cluj și Iași ai căror profesori au adus, deasemeni, un aport remarcabil în fundamentarea științifică a învățămîntului muzical.

În prezent nu există cadru didactic care să nu fie preocupat de *contemporaneizarea procesului de învățămînt din Conservator* în toate compartimentele sale : programe de cursuri, repertorii, metode de predare, mijloace utilizate etc. O cere viața, exigența și pretențiile noastre de institut de învățămînt superior.

Sesiunea științifică jubiliară subliniază, o dată mai mult și acest aspect al preocupărilor actuale ale profesorilor Conservatorului.

Arta ca și pedagogia ei nu are limite superioare, de aceea fără o muncă asiduă, tenace, permanentă nu se pot atinge culmile. De acest lucru sînt convinși deopotrivă atît profesorii cît și studenții noștri.

Pentru toți, cel mai frumos și înălțător succes didactic va fi acela în care studiul muzicii se va face cu acea dragoste, abnegație și interes de care a dat atîta dovadă marele Enescu.

Sprijinul pe care Partidul și Guvernul îl acordă Conservatorului nostru, munca perseverentă a profesorilor și studenților — îmbinată cu pasiunea pentru această artă atît de iubită și îndrăgită de poporul nostru — sînt garanție că acest institut își va îndeplini și pe mai departe menirea sa în viața culturală a țării.

Pășind în cel de al doilea veac al existenței Conservatorului de muzică din București, colectivul de profesori și studenți al acestui institut luptă și mai hotărît pentru realizarea unui asemenea țel.

Clădirea Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București

IOAN D. CHIRESCU

Școala, izvor de cultură muzicală a maselor

În toamna acestui an, Conservatorul de muzică din Capitală, în care am învățat și mi-am desfășurat activitatea pînă mai ieri, își sărbătorește o sută de ani de existență.

Cu adîncă emoție întîmpinăm acest eveniment — ce coincide cu începutul noului an școlar — atît studenții cît și corpul profesoral.

Noi, cei cu tîmplele albite de ani, care am trăit peste jumătate de veac în această instituție — începînd ca studenți și terminînd ca dascăli, — putem afirma că „în ciuda lipsurilor de tot felul pe care le-a încercat în trecut, această școală și-a îndeplinit înalta sa menire de a crea artiști valoroși și de a desăvîrși talentele ieșite din popor. Majoritatea artiștilor cu care se mîndrește țara noastră s-au format în sînul ei".

Doream împreună cu cei mai tineri din jurul meu, cu ani în urmă, ca sărbătorirea centenarului să ne găsească într-un local nou, dotat cu tot ceea ce trebuie pentru buna desfășurare a activității școlare.

Cu bucurie constatăm că dorințele noastre au început să se îndeplinească. Prin grija Partidului și a Statului nostru, condițiile de muncă s-au îmbunătățit nemăsurat de mult. Astăzi avem un local încăpător și posibilități fără precedent în ce privește desfășurarea procesului de învățămînt în toate domeniile.

Sărbătorind un drum glorios, la începuturile ei luptînd cu lipsurile de tot felul, prima noastră școală de muzică a avut un rol hotărîtor în înfăptuirea vieții muzicale naționale. Înaintași de seamă ai muzicii au format în această școală talente iubite de popor și care au dus departe, peste fruntariile patriei, faima muzicii noastre.

Pe vremea înființării ei, în 1864, această școală de artă a putut face față piedicilor și greutăților numai datorită înflăcăratei dragoste de popor și de artă a unui grup de profesori — începînd cu Alexandru Flechtenmacher (primul ei director) — care s-au străduit să călăuzească învățămîntul muzical spre o dezvoltare firească, națională și democratică. Acești profesori au luat în mîini soarta Conservatorului și generații de elevi învățînd de la ei, apoi la rîndul lor ei devenind profesori — profesorii profesorilor noștri — au legat verigă de verigă și au făurit lanțul dezvoltării învățămîntului muzical. Primele manifestări de creație și interpretare românească ce se leagă de istoria acestei instituții se datoresc activității compozitorului George Stephănescu, violoncelistului Constantin Dimitrescu, violonistului Robert Klenck, ajunși profesori la Conservator. La început școala funcționa doar cu secțiile de teorie și solfegiu, pian, vioară, violoncel, contrabas, canto, declamațiune, armonie. Un regulament din noiembrie 1870 prevede și predarea instrumentelor de suflat, studiul compoziției rămînînd încă inclus la una din clasele de armonie. Mai tîrziu, prin ardoarea și sacrificiile personale ale lui George Stephănescu se poate înfăptui — cu elevii pregătiți de el în Conservator — și un început de teatru liric românesc, după cum prin contribuția de mai tîrziu a lui Alfonso Castaldi și Dimitrie Kiriac, iar mai apoi a lui Mihail Jora și Dimitrie Cuclin s-au pus temeiurile școlii românești de compoziție. Aici au învățat și s-au format : Gheorghe Cucu, Ion Nonna Otescu, Filip Lazăr, Alfred Alessandrescu, Constantin C. Nottara, Ștefan Popescu, Mihail Andricu, George Enacovici, Ion Croitoru, Gavriil Galinescu, George Breazul, Ion Borgovan, Paul Constantinescu, Theodor Rogalsky, Dinu Lipatti, Matei Socor, Ion Vasilescu, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu și mulți alții. Clasele de interpretare au format o seamă de elemente strălucite ce s-au impus în mod deosebit în viața artistică : violoncelistul Dimitrie Dinicu, George Georgescu — marele nostru dirijor, la început violoncelist în clasa profesorului Constantin Dimitrescu, apoi Dimitrie G. Dinicu, primul rector al Conservatorului și alții. Școala de pian, în frunte cu Constanța Erbiceanu și Florica Musicescu, a adus Conservatorului nostru mîndria de a fi pregătit întreaga generație de pianiști români. La clasa de declamație avînd mai întîi ca titulari pe Matei Millo, Costache Caragiale și Ștefan Velescu, s-au format marii maeștri ai artei noastre dramatice : Constantin Nottara, Aristizza Romanescu, Petre Liciu, Nicolae Soreanu, A. Demetriad, Tony Bulandra, Lucia Sturza-Bulandra, Maria Filotti, Ion Manolescu, apoi Vladimir Maximilian și Aurel Storin într-o vreme director al acestei școli. La clasa lui George Stephănescu s-au pregătit cîntăreții Ion Băienaru, Gabrielescu, Giovanni Dumitrescu, Grigoriu, Leonard, Dimitrie Teodorescu-basul, Popovici-Bayreuth, Aurel Eliade, apoi la clasa acestor doi din urmă deveniți profesori ; Gheorghe Folescu, Jean Athanasiu ș.a.

Aceste începuturi ale școlii muzicale românești sînt cu atît mai importante cu cît se datoresc exclusiv dragostei și abnegației pe care primii noștri pedagogi le-au dovedit în cadrul activității lor, în pofida condițiilor grele existente în regimul burghez. Iată cîteva gînduri semnificative ale lui Alfonso Castaldi, referitoare la dificultățile întîmpinate în acea vreme :

„...N-avem public muzicalmente educat, fiindcă educația muzicală a publicului nostru e dată pe mîinile unor oameni care ei înșiși mai au nevoie de a fi educați. Iar dacă avem un Conservator, acesta este într-atît de încurajat de

autoritățile superioare, încît e amenințat să rămînă pe drumuri din cauza lipsei de local...

O reformă radicală a vieții noastre muzicale se impune. O îndrumare pe calea cea bună și dreaptă este singura condiție a vitalității ei..."

În cadrul desfășurării revoluției culturale din țara noastră, începută după eliberare, problemele muzicii au devenit probleme de stat. Prin reforma din 1948, învățămîntul artistic a fost restructurat iar Conservatorul a fost ridicat la rangul de institut de învățămînt superior.

În luminoasele vremuri pe care le trăim astăzi, Partidul și Guvernul acordă învățămîntului muzical un sprijin permanent. Au fost create optime condiții pentru ridicarea unor cadre noi de artiști creatori și interpreți temeinic pregătiți, care să poată răspunde cu cinste și promptitudine multiplelor sarcini ale artei realist-socialiste pusă în slujba maselor largi. În anii regimului nostru, datorită creării acestor condiții de viață și studiu deosebite atît pentru profesori cît și pentru studenți, Conservatorul a desfășurat o activitate mereu mai intensă și încununată de bogate realizări.

Numeroasele succese repurtate de creatorii și interpreții noștri în țară și peste hotare sînt cea mai grăitoare dovadă a înaltului nivel de pregătire artistică atins de învățămîntul nostru superior.

Cursurile ținute de profesori, conferențiari, șefi de lucrări, asistenți și preparatori ; seminariile și lucrările practice executate de studenți permanent îndrumați de cadrele didactice; practica în producție și practica pedagogică precum și numeroasele consultații colective și individuale, demonstrează cît de bogată și multilaterală este activitatea ce se desfășoară în Conservator. La acestea se adaugă eforturile depuse continuu pentru amenajarea corespunzătoare a localului, a sălilor de curs, importantele investiții pentru achiziționarea unor instrumente de calitate, organizarea unei biblioteci cu mii de volume de specialitate, înființarea unui cabinet acustic în care se fac imprimări experimentale și care asigură totodată audiții de muzică clasică și contemporană românească și universală în săli special amenajate, a unui studio de operă a cabinetului pedagogic, etc.

Ce le-am putea recomanda studenților, artiștii noștri de mîine, față de asemenea condiții de care noi, generațiile mai vîrstnice, nu ne-am bucurat în trecut ? Să fie pasionați de artă și destoinici, să învețe temeinic, pentru că în toate domeniile — dar mai ales în artă — ceea ce înveți în tinerețe cu seriozitate se asimilează pentru totdeauna. Așa au procedat marile personalități artistice de totdeauna, odihnindu-se „de muncă prin muncă", așa cum spunea maestrul George Enescu. Numai astfel arta lor a putut cuceri lumea.

Am toată încrederea că distinsul corp profesoral va depune toate strădaniile pentru a fi la înălțimea vremurilor de astăzi, veghind a crește artiști desăvîrșiți pe care țara îi așteaptă. Să nu uităm vorbele lui D. G. Kiriac : „Soarta muzicii românești în școală se făurește"...

Conducerea Conservatorului a dat și continuă să dea dovada unei susținute griji față de tinerele talente, pe care le conduce pe drumul cel bun. Îi dorim să-și îndeplinească din ce în ce mai strălucit menirea.

Cu ocazia trecerii în cel de-al doilea veac al existenței sale, urez Conservatorului noi izbînzi, spre formarea unor artiști cît mai valoroși și cetățeni cît mai luminați în ceea ce vor avea de făcut, spre binele și în folosul tuturor.

● În cadrul sărbătoririi a o sută de ani de la nașterea compozitorului Richard Strauss, la Viena unde Strauss a fost director al Operei din 1919 pînă în 1924, s-a prezentat o expoziție comemorativă în sălile Bibliotecii Naționale a Austriei. Expoziția cuprinde 950 de obiecte, din care o parte relevă personalitatea și activitatea sa, iar alta îl prezintă pe Strauss în teatru. Printre cele mai prețioase exponate figurează partiturile originale ale operelor sale „Femeia fără umbră" (prezentată în premieră mondială la Viena în 1919) și partitura baletului „Schlagobers" (1924) care poartă dedicația „Dăruite orașului muzical Viena de al său credincios și atașat cetățean Dr. Richard Strauss". De asemenea au fost expuse partiturile originale ale operelor „Cavalerul Rozelor" și „Elena Egipteanca".

Aceeași expoziție a fost prezentată și la Salzburg (Austria), îmbogățită cu amintiri din perioada cînd Strauss a locuit în acest oraș. În afară de partituri manuscrise și programe semnate de compozitor, a fost expusă și o scrisoare a lui Strauss către Heinrich Puthon, președintele Festivalului de la Salzburg din 1934, prin care Strauss își exprima regretul că este obligat să rămînă departe de Festival, din cauza dictaturii fasciste.

Zilele culturii sovietice

Închinate aniversării a 47 de ani de la victoria Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, „Zilele culturii sovietice" sînt menite să ilustreze, printr-un variat șir de manifestări științifice și artistice interesante, multiplele legături statornicite pe plan cultural între poporul țării noastre și popoarele Uniunii Sovietice — primul stat socialist din istoria omenirii. Expresie a politicii partidului și statului nostru de colaborare cu toate țările animate de idealuri de pace și înțelegere internațională, această manifestare contribuie la cunoașterea mai apropiată a remarcabilelor realizări obținute de poporul sovietic în dezvoltarea economiei și pe tărîm social-cultural. De-a lungul ultimilor ani, schimburile de valori culturale între popoarele celor două țări prietene s-au îmbogățit cuprinzînd toate ramurile și domeniile artei și culturii, răspunzînd prin aceasta interesului manifestat de oamenii muncii din cele două țări față de realizările prietenilor din țara vecină.

Un loc important în cadrul acestor relații culturale îl dețin legăturile muzicienilor din țara noastră cu muzicienii sovietici. Schimburi de delegații și vizite individuale reciproce ale compozitorilor romîni și sovietici, multe dintre ele urmate de discuții, turnee de ansambluri muzicale și de soliști, organizarea pe programe radiofonice, schimburi de discuri, de benzi de magnetofon și material muzical, audiții ale ultimelor creații ale compozitorilor din cele două țări, programarea în concerte a lucrărilor remarcabile din marele repertoriu muzical ca și a unor lucrări noi (adesea în primă audiție), editarea de cărți de muzicologie, de partituri și publicarea în presa de specialitate a numeroase articole privind arta muzicală din cele două țări au contribuit, împreună, la îmbogățirea legăturilor, la mai buna cunoaștere a tot ceea ce este valoros pe tărîmul muzicii.

Chiar și o rapidă trecere în revistă a celor mai de seamă manifestări muzicale desfășurate în ultima vreme în Uniunea Sovietică și în țara noastră poate ilustra rodnicia și varietatea acestor legături. Să amintim, printre altele, deosebit de interesanta Consfătuire în problemele creației, organizată anul trecut la București, în cadrul căreia un mare număr de compozitori romîni împreună cu compozitorii și muzicologii sovietici Aram Haciaturian, Dimitrie Kabalevski, Eduard Mirzoian, Elena Groșeva, V. Bielîi și alții și-au expus părerile lor despre problemele majore ale creației, despre rolul și perspectivele muzicii în vremea noastră. Lucrările consfătuirii au fost oglindite într-un număr special al revistei noastre și în articolul „O întîlnire frățească în Bucureștiul muzical" publicat în presa sovietică de specialitate de Elena Groșeva. În această perioadă au avut loc, de asemenea, vizitele muzicienilor sovietici Ilici Litinski, A. P. Petrov și S. Mșvelidze la Uniunea Compozitorilor din R.P. Romînă ca și a muzicienilor romîni D. D. Botez, Doru Popovici, Bogdan Moroianu, Gh. Ciobanu la Uniunea Compozitorilor Sovietici, cu care ocazie au fost prezentate cîteva creații ale lui Doru Popovici și Bogdan Moroianu. Schimburile de păreri despre problemele care preocupă pe muzicieni sau articole de popularizare a realizărilor muzicienilor prieteni și-au găsit locul adesea în paginile revistelor „Muzica" și „Sovetskaia Muzîka", editate de Uniunea Compozitorilor din țara noastră și respectiv, de Uniunea Compozitorilor Sovietici. Din sumarul revistei „Muzica", desprindem o serie de articole ca, de pildă: „Impresii despre arta sovietică contemporană" de Nicolae Herlea și Ion Piso, „Muzica de cameră a unui mare simfonist" (despre creația lui D. Șostakovici) scris de Anatol Vieru, un medalion T. Hrenikov, „Din viața muzicală sovietică" de N. Parocescu, articole închinate centenarului nașterii lui Stanislavski, scrise de către C. Kulibin, C. Cîrjan și Cristian Ghenea și altele. La rîndul său, revista „Sovetskaia Muzîka" a publicat în paginile ei materiale despre opera compozitorilor Ion Dumitrescu și Sabin Drăgoi, despre oratoriul „Constelația Omului" de Tiberiu Olah, despre „Antologia muzicii populare romînești" etc. În preajma aniversării a 20 de ani de la eliberarea patriei noastre de sub jugul fascist, revista „Sovetskaia Muzîka" a înserat o rubrică specială dedicată țării noastre și creației muzicale romînești. În acest număr au semnat Zeno Vancea și Vasile Tomescu, iar cîntărețul sovietic Ivan Petrov și pianista Henrietta Mirvis au împărtășit cititorilor sovietici impresii din turneele lor artistice în Republica Populară Romînă.

În afară de aceste schimburi, adresate îndeosebi specialiștilor, au avut loc manifestări muzicale importante pentru largi categorii de oameni ai muncii din cele două țări. În primul rînd, trebuie amintite concertele simfonice și de cameră și spectacolele de balet prezentate de interpreți romîni și sovietici în cadrul unor schimburi de turnee artistice. Numeroși soliști și multe ansambluri romînești au concertat în Uniunea Sovietică. În șirul acestor manifestări vom aminti turneul Orchestrei simfonice a Filarmonicii de stat George Enescu la Moscova, apariția în concerte a unor violoniști, pianiști, violonceliști și cîntăreți romîni, concursul dat de artiști romîni de operă la spectacolele lirice sovietice.

Publicul romîn a avut bucuria să aplaude la București și în alte orașe ale țării noastre interpreți reputați, soli ai artei sovietice. Nu vom uita puternicele emoții artistice oferite de Formația de violoniști a Teatrului Mare din Moscova, de colectivul de balet al aceluiași teatru, în cadrul Festivalului internațional „George Enescu", de reputate formații de cameră ca Cvartetul „Beethoven" sau de turneul unor cîntăreți de faimă mondială pe scenele teatrelor noastre de operă și operetă. În programele concertelor simfonice și de cameră și la posturile de radio sovietice sînt înscrise adesea lucrări

ale compozitorilor romîni George Enescu, Filip Lazăr, Alfred Alessandrescu, Th. Rogalski, Mihail Jora, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, Anatol Vieru ş.a. Din muzica rusă şi sovietică, marile noastre formaţii orchestrale au programat lucrări de Ceaikovski şi Rachmaninov, Prokofiev şi Şostakovici, Haciaturian şi Kabalevski precum şi lucrări ale compozitorilor din generaţii mai tinere. În ultima vreme au fost prezentate mai multe lucrări în primă audiţie ca Oratoriul „De strajă păcii" şi Concertul nr. 2 pentru vioară şi orchestră de Prokofiev, Concertul pentru vioară şi orchestră şi Preludii op. 34 de Şostakovici, „Miniaturi pentru cvartet de coarde" de Tzinţadze etc. Dintre valoroasele manifestări ale interpreţilor sovietici în sălile noastre de concert demnă de a fi subliniată îndeosebi este contribuţia dată de pianista sovietică H. Mirvis la prezentarea în primă audiţie la Bucureşti a Concertului nr. 2 pentru pian şi orchestră de Pascal Bentoiu.

Schimburile culturale dintre muzicienii romîni şi sovietici se exprimă şi în activitatea editorială. Cărţi valoroase din domeniul muzicologiei sovietice au fost traduse şi difuzate de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. Romînă. Din ampla „Istorie a muzicii universale" de R. I. Gruber au apărut pînă acum două volume. Au mai fost editate lucrările „Despre muzică şi muzicieni" de Solertinski, „Manualul de polifonie" al profesorilor S. Grigoriev şi T. Müller, „Citirea partiturilor simfonice" de N. Anosov şi „În lumea muzicii" de A. V. Lunacearski.

Radioul şi televiziunea din cele două ţări constituie un factor de difuzare largă în mase a realizărilor muzicienilor romîni şi sovietici. Cu regularitate, amatorii de muzică din ţara noastră şi din Uniunea Sovietică sînt informaţi asupra noilor lucrări create, a evoluţiei interpreţilor din toate genurile artei muzicale — emisiunile incluzînd, de cele mai multe ori, bogate şi reprezentative exemplificări pe bandă de magnetofon.

Multe dintre aspectele concrete ale schimburilor ce au loc între muzicienii romîni şi cei sovietici n-au fost consemnate în acest articol care şi-a propus doar să schiţeze liniile principale ale colaborării lor. Este evident, credem, din cele relatate în aceste rînduri, că există un interes crescînd atît din partea specialiştilor cît şi a publicului larg din ţările noastre spre lărgirea şi îmbogăţirea manifestărilor muzicale din toate genurile. Acestui interes muzicienii romîni se străduiesc să-i răspundă prin activitatea lor, contribuind astfel la dezvoltarea colaborării rodnice pe planul artei închinate poporului.

MUZICĂ SOVIETICĂ ÎN CONCERTE ŞI AUDIŢII

LA UNIUNEA COMPOZITORILOR • În seara zilei de 2 noiembrie, la Uniunea compozitorilor, în prezenţa unei numeroase asistenţe formată din compozitori, critici muzicali şi invitaţi, a avut loc o audiţie de muzică sovietică contemporană. Au fost audiate două lucrări „Oda bucuriei" de *Aram Haciaturian* şi „Simfonia a IV-a" de *Dmitri Şostakovici*. Audiţia a fost precedată de cuvîntul compozitorului *Adrian Raţiu*.

ÎN SĂLILE DE CONCERT • Acompaniat de orchestra Radioteleviziunii romîne, în cadrul concertului dirijat de *Emanoil Elenescu*, solistul *Ilarion Ionescu-Galaţi* a interpretat „Concertul pentru vioară şi orchestră" de *Dmitri Şostakovici*.

• În sala mică a Palatului R.P.R., Filarmonica de Stat „George Enescu" a organizat un concert de muzică de cameră de compozitori ruşi, sovietici şi romîni, cu concursul soliştilor vocali şi instrumentişti : *Lela Cincu, Nicolae Secăreanu, Maria Cardaş, Varujan Cozighian, Alfons Capitanovici*. În program au figurat lucrări de : *Glinka, Dargomîrjski, Ceaikovski, Glier, Greceninov, Rachmaninov, Prokofiev, Tiberiu Brediceanu, Paul Constantinescu, Mihail Jora, Pascal Bentoiu*.

• La Ateneu, orchestra simfonică a Filarmonicii, dirijată de *Mircea Cristescu*, a interpretat alături de alte lucrări, Suita I-a din baletul „Romeo şi Julieta" de *Prokofiev*.

SĂPTĂMÎNA MUZICII SOVIETICE LA RADIO • Între 1—7 noiembrie posturile noastre de radio au transmis în cadrul „Săptămînii muzicii sovietice" un ciclu de emisiuni cuprinzînd un bogat program de : MUZICĂ SIMFONICĂ : „Poem festiv" de *Musa Mirzoev*, „Concertul nr. 1 pentru vioară şi orchestră în la minor", de *Azer Rzaev*, solist *Boris Goldştein ;* „Oratoriul pentru cor popular, solişti şi orchestră, «Omul vine» : de *Alexandr Abramski ; „Lucrări* vocal-simfonice" de compozitorii : *Prokofiev şi Zara Levina ;* MUZICĂ DE CAMERĂ : Program interpretat de ansamblul de violonişti al Teatrului Mare Academic de Stat dirijat de *Iuri Reentovici ;* solist : Ivan Petrov, la pian *Irina Scerbina ;* „Sonata pentru pian nr. 4 op. 29 în do minor" de *Serghei Prokofiev*, solist *Iakov Zach ;* „Cvartetul de coarde nr. 7, op. 108" de *D. Şostakovici* în interpretarea cvartetului „Borodin" ; program susţinut de cunoscuţii interpreţi *Nina Beilina, Igor Oistrah, Oxana Iablonskaia, Lamara Cikonia, Andrei Fedoseev ;* „Sonata pentru vioară şi pian" de *Arno Babadjanian* interpretată de violonistul *Valeri Klimov* cu acompaniamentul compozitorului ; MUZICĂ DE OPERĂ prezentată de valoroşi solişti, cunoscuţi publicului bucureştean : *Galina Vişnevskaia, Irina Arhipova, Bela Rudenko, Alexandr Ogniţev, Valentina Levko* şi *Iuri Mazurok*, MUZICA DE ESTRADĂ ŞI POPULARĂ a fost de asemeni prezentă în cinci emisiuni.

• Telespectatorii au putut urmări în cadrul „săptămînii muzicii sovietice" pe lîngă alte emisiuni, episoade din viaţa şi creaţia reputatei balerine *Galina Ulanova*.

CONSTANTIN STROESCU

Canto

La Concursul internațional de canto al Festivalului „George Enescu" s-au prezentat 16 tinere și tineri cîntăreți romîni. Raportînd această cifră la numărul total al candidaților de la secția de canto (41) rezultă că țara noastră a intrat în competiție cu cel mai mare număr de concurenți (mai bine de o treime).

Aceasta se datorește atît faptului că dispunem de voci foarte bune — nenumăratele premii naționale și internaționale obținute de tinerii noștri cîntăreți au confirmat mai de mult acest lucru — cît și minuțioasei pregătiri în vederea concursului, susținut cu multă seriozitate, în cantonamentul de la Brașov.

Am putut constata, atît personal cît și din convorbirile avute cu o seamă de oaspeți de peste hotare, că lotul cîntăreților noștri a făcut o impresie dintre cele mai favorabile, asupra tuturor participanților la Festival.

Se cade să subliniem, cu acest prilej, seriozitatea și exigența juriului, mai mult decît atît, severitatea cu care a făcut aprecierile. Așa bunăoară, în vreme ce cîntăreți ca Viorica Cortez-Guguianu și Ludovic Spiess, au fost distinși la Festivalul „George Enescu" cu premiul IV, la Concursul de canto de la Toulouse ambii au obținut premiul I... Exemplul acesta arată, fără îndoială, nivelul înalt al concursului „George Enescu".

Festivalul a stimulat enorm pe tinerii cîntăreți. De-a lungul concursului precum și în spectacolele de operă și concertele vocale, concurenții au avut prilejul să facă verificări importante trăgînd concluzii asupra chipului în care trebuie să-și conducă vocea, asupra interpretării.

Premiul I a fost atribuit cîntăreței *Marina Krilovici*, care este un element foarte dotat : voce generoasă, de mare amploare, clară, frumos colorată, cu mari posibilități de interpretare dramatică. La capătul ultimelor două etape am putut constata totuși o anumită oboseală, care se traducea printr-un tremurat al vocii. Credem că piesele alese o depășeau într-o anumită măsură, sub raportul forței și rezistenței vocale pe care le solicitau. Îi recomandăm tinerei cîntărețe să se dedice, mai departe, unui studiu atent și susținut, evitînd, totodată, să-și obosească vocea.

Ion Buzea (premiul I) cîntă cu mare ușurință și inteligență, modulînd excelent vocea în raport cu piesele interpretate. În arii și de asemenea în lied, vădește un bun stil. Pentru viitor i-am sugera mai multă adîncire a conținutului literar și muzical și o supraveghere mai atentă a mimicei care nu trebuie niciînd să apară grimasantă.

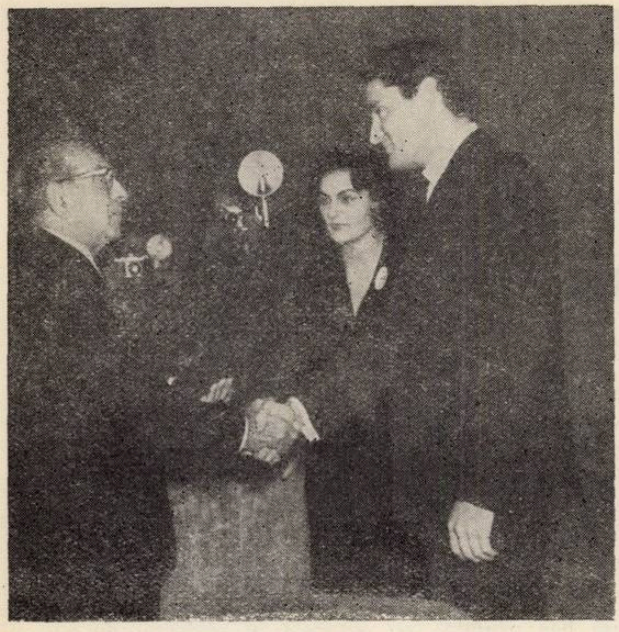
Evelina Gheorghieva Stoițeva (R. P. Bulgaria, pr. II) este o soprană cu voce clară și intensă, al cărei timbru se pretează foarte bine ariilor de operă. În ultimele etape a fost incomodată de notele înalte ; în aria din *Manon Lescaut* de Puccini ar fi fost de dorit ca să traducă mai eficient dramatismul eroinei, acea disperare a morții. În ciuda faptului că notele de sus au fost luate la octava inferioară, este de subliniat calitatea vocii cîntăreței : pătrunzătoare, limpede, viguroasă.

Evgheni Nikolaevici Ivanov (U.R.S.S., pr. II) este un bas cantabil, cu extensie în registrul de sus și a cărui voce se pretează și la roluri de bas buf — (Leporello din *Don Juan* de Mozart). A cîntat clasic, conform cerințelor, dar în *Don Carlos* de Verdi s-ar fi cerut să întruchipeze mai veridic pe regele Filip al II-lea.

Mezzo-soprana *Agnes Baltza* (Grecia, pr. III) are o voce foarte promițătoare și o modestie simpatică în prezentare. Aria din *Bărbierul* de Rossini, detaliată cu sobrietate și bun gust, i-a adus cel mai mare succes, în pofida faptului că vocalizele nu au fost cu totul pure. Aria din *Don Carlos* de Verdi a depășit-o însă, sub raportul intensității vocale, cu toată bunăvoința arătată de concurentă. Concursul i-a putut releva maniere diverse de interpretare a lied-ului, în particular al lui George Enescu — ceea ce-i va da posibilitatea, pe viitor, să reconsidere propria-i interpretare. (Pe lîngă versiunea franceză, stîlcită, confuză, muzica lui Enescu a fost înfățișată plîngător, inacceptabil).

Un alt element înzestrat este Mugur Bogdan (pr. III), bariton liric cu posibilități frumoase în ceea ce privește interpretarea muzicii lui Verdi din primele sale opere (Trubadurul, Traviata). El a cîntat între altele și aria Contelui din *Nunta lui Figaro*, de

Marina Krilovici



Ion Buzea

Mozart, fără să putem susține însă că a avut totdeauna sonoritate și culoarea cerută. În lied-urile de Enescu a înfederat de la o etapă la alta, un sensibil progres. Așa, de pildă, *Dar către Ana* — la început cîntat oarecum prețios și emfatic — a fost interpretat, în etapa a III-a cu simplitate și sinceritate. Liedul *Să schimbăm vorba* a fost însă operizat. Considerăm că, avînd în vedere inteligența sa muzicală, cîntărețul va face necontenit progrese în interpretarea lied-ului precum și a muzicii de operă.

Mezzo-soprana *Viorica Cortez Guguianu* (pr. IV.) coboară dintr-o familie de muzicieni. (Am cîntat alături de bunicul cîntăreței pe vremuri un bas celebru la Iași). Ea dispune de o voce clară, amplă și are o sinceritate a expresiei care place mult. S-ar cere totuși ca uneori să pună mai multă căldură în felul de a se exprima. A cîntat foarte bine în limba franceză liedurile de Enescu.

Alături de distincția de la Festivalul Enescu, recunoașterea de la Toulouse va constitui un imbold în plus pentru cîntăreață către un studiu temeinic, care va fi încununat, în chip neîndoios, de succese frumoase.

Un tînăr cîntăreț de mari promisiuni este *Ludovic Spiess,* (pr. V.) tenor liric cu voce mare, strălucitor timbrată, puțin țepoasă. El și-o conduce cu o dezinvoltură nativă, plin de încredere în forța sa. Un contact tot mai strîns cu viața muzicală, îi va întări convingerea, sîntem siguri, despre necesitatea unui studiu mai perseverent, o cultivare nu numai a vocii, ci multilaterală, — ceea ce îi va deschide larg perspectiva realizărilor la care poate aspira. Cu un studiu adecvat posibilităților sale și avînd în vedere calitățile-i fizice îl vedem foarte bine într-un rol wagnerian, lirico-eroic.

O bună școală (a studiat la „Santa Cecilia") a vădit *Nadejda Pavlovna Kudelia* (pr. V). Are o emisiune foarte frumoasă deschizînd cu eleganță sunetele, de la o, la a. (Ne-a amintit de celebra soprană Maria Barientos, de la începutul veacului nostru). Poate că nu are o calitate extraordinară a vocii și pronunția lasă de dorit. Dar se pricepe admirabil să și-o conducă. Liedurile au fost mai slab cîntate, dar în aria din Linda de Chamonix de Donizetti a dovedit o virtuozitate excepțională.

Marius Rintzler (premiul V) este un bun cîntăreț, cu o voce de mare amploare, cu un timbru impresionant. În același timp un foarte bun muzician. A interpretat muzică de Haendel, Mozart, cu inteligență. În lied-uri de Schubert, Wolf ne-a plăcut mult adîncimea cu care a redat conținutul muzicii, interpretarea ei de fond. În Enescu, cu toată străduința depusă nu a atins încă adevăratul sens al liedului, nu a realizat interpretarea cea mai justă. Dar cîntărețul dispune de toate premizele unei desăvîrșiri viitoare.

Beatrice Pana de Gil (Ecuador) este o tînără cîntăreață grațioasă, fină, cu o prezentare atrăgătoare. Vocea sa e limpede ; intonează cu justețe, e expresivă. A cîntat lied-urile de Enescu detailat și amabil, deși puțin prea trist. Lied-ul *Domnișoarele lenește* a fost și frumos mimat. În tot ce a cîntat a vădit o anumită istețime în a sesiza sensul pieselor interpretate. Dar în *Puritanii* a apărut, cu deosebire în registrul mediu, întrucîtva anemică. A cîntat *Fabula* de Vieru cu desăvîrșire artistică.

Agata Druzescu a cîntat bine, sub raportul intonațional. În tot ce a prezentat s-a văzut o calitate nobilă a interpretării, în spiritul adecvat. Este o soprană lirică-spinto valoroasă și programul său exigent, socotim că a fost realizat. Cîntăreața nu trebuie să demobilizeze ci să lucreze cu rîvnă, mai departe ; munca sa artistică va fi încununată de succes.

Bine pregătit a fost și basul Pompei Hărăstășanu. El a cîntat cu multă expresivitate. Este adevărat, a cîntat lied-urile de Enescu în romînește dar în spiritul cerut, creind atmosfera proprie cîntecelor pe versuri de Clément Marot. Personal, am fost surprins că a fost sacrificat încă din etapa a II-a. Dar și despre acest cîntăreț sînt de făcut pronosticuri favorabile în ceea ce privește dezvoltarea sa ulterioară.

Concursul Festivalului „George Enescu" apare — trebuie să arătăm odată mai mult — ca o competiție internațională de mare exigență cu care, pe bună dreptate, ne putem mîndri.

Pe marginea programului, doresc să-mi exprim și unele puncte de vedere personale, rod al unei îndelungate experiențe a cîntului. Astfel, socotesc că unele arii ca aceea a sopranei din *Nabucodonosor* și a mezzo-sopranei din *Don Carlos* de Verdi, aria din *Favorita* de Donizetti, ca și marea arie din *Samson* și *Dalila* de Saint-Saëns, sînt dificile pentru concurenți ; în chipul acesta, ei sînt supuși de timpuriu la probe ce necesită un mare și, uneori, periculos, efort al cîntului.

Tot astfel, arii de concert ca *Ah perfido* sau aria din *Fidelio* de Beethoven sînt foarte grele ; ele pot periclita și accidenta vocea. Poate că alcătuirea programului va forma încă obiect de discuție în vederea viitorului Concurs și Festival „George Enescu", pe care îl dorim cît mai bine organizat, și al cărui prestigiu, de cît mai mare răsunet, să crească necontenit.

ALEXANDRU TEODORESCU

Vioară

Urmărind, în calitate de membru în juriul de vioară, întreaga desfăşurare a celui de al III-lea Concurs internaţional „George Enescu" doresc să-mi împărtăşesc impresiile despre modul cum au decurs lucrările juriului şi de felul cum s-au prezentat concurenţii.

Trebuie subliniat faptul că în această competiţie violonistică s-au confruntat 21 concurenţi din 13 ţări, fiecare reprezentînd şcoala de vioară la care s-a format.

Referitor la programele celor trei etape ale concursului, ele au cuprins un repertoriu bogat, în care creaţia lui Enescu a fost masiv reprezentată, odată cu lucrările unor compozitori romîni şi străini contemporani, precum şi piese din repertoriul clasic. Un loc important a fost rezervat celebrelor Capricii de Paganini şi Sonatelor pentru vioară solo de Bach, adevărate pietre de încercare pentru violonişti.

După audierea tuturor concurenţilor, membrii juriului au fost de acord că nivelul acestui concurs este mult mai ridicat în comparaţie cu cele precedente.

Cît priveşte aprecierea şi notarea fiecărui concurent pot afirma că s-au făcut cu mare exigenţă, cu înaltă competenţă şi cea mai desăvîrşită obiectivitate.

Şi de data aceasta ne-am dat seama cît de importante sînt rolul şi răspunderea profesorului care a pregătit pe concurenţi, fiecare dintre ei, pe lîngă afirmarea personalităţii interpretative, reprezintă concepţia şi metoda şcoalei respective.

Profesorul participă cu intensă emoţie la astfel de manifestări iar succesul sau insuccesul elevului se răsfrînge în bună măsură şi asupra sa.

Voi încerca o succintă analiză a interpretărilor după însemnările personale luate în timpul concursului.

Chiar de la prima etapă elementele cele mai valoroase s-au detaşat net, atît prin talentul cît şi prin pregătirea lor.

O deosebită impresie a produs tînăra concurentă franceză, *Claire Bernard*, care chiar de la primele măsuri ale Adagio-ului (şi apoi în Fuga în sol minor) de Bach, a demonstrat că e o violonistă cu calităţi excepţionale: stilul, frazarea, emisiunea sunetului, dintre cele mai pure şi adecvată fiecărei piese executate, echilibrul şi ţinuta interpretării. La etapa II-a, execuţia întregului program a confirmat frumoasele impresii de la prima etapă, violonista redînd cu înţelegere muzicală, distincţie şi perfecţiune tehnică, Sonata II-a de Enescu în întregime, două Capricii de Paganini, Introducere şi Rondo Capricioso de Saint Saëns. La etapa III-a a executat Concertul de Haciaturian într-o manieră originală, aş spune inedită. Poate o participare emoţională mai activă la desfăşurarea discursului muzical ar fi îmbogăţit redarea momentelor lirice şi a unor puncte culminante. *Este o eminentă reprezentantă a şcoalei franceze.*

Un alt reprezentant al acestei şcoale, *Patrice Fontanarosa* a dovedit o pregătire temeinică, o ţinută frumoasă şi un viguros temperament (poate uneori excesiv). Am apreciat îndeosebi interpretarea Sonatei nr. III de Enescu, pe care a interpretat-o într-un autentic spirit popular romînesc, împletit cu rafinamentul specific francez. Din păcate concurentul nu s-a putut menţine la acelaşi nivel în executarea celorlalte piese, iar la etapa III-a, în Concertul de Brahms, a lăsat mult de dorit.

Dintre concurenţii sovietici *Alexandr Melnicov* s-a relevat ca un violonist foarte talentat. El a executat toate lucrările cu siguranţă şi muzicalitate. Însă cîntînd aproape tot timpul în mare tensiune, calitatea sonoră n-a putut fi permanent controlată, mai ales în Sonata de Enescu. La etapa a III-a a realizat o frumoasă interpretare a dificilului Concert nr. 2 de Bartók. Este un element serios, cu reale calităţi solistice şi posibilităţi de dezvoltare.

Un alt concurent sovietic de o temeinică pregătire violonistică a fost *Oleg Moisevici Kogan* care a lăsat o foarte bună impresie prin prezentarea unui program interesant, cu înţelegere muzicală, sunet îngrijit şi tehnică precisă. Totuşi, în intenţiile sale de a da interpretări de mare anvergură unor piese, s-a putut observa că este încă prea tînăr pentru asemenea performanţe.

Ceilalţi doi concurenţi sovietici, *Lev Tuşin* şi violonista *Danuta Pomeranţaite* au dovedit de asemenea remarcabile calităţi violonistice, care vor putea fi valorificate printr-o muncă perseverentă şi echilibrată.

La acest concurs, şcoala de vioară sovietică al cărui prestigiu este pe deplin îndreptăţit, ne-a dovedit încă odată seriozitatea ei, prin aceste patru elemente

Claire Bernard

care s-au impus prin frumoasa lor ținută, buna pregătire și prezentare, precum și prin modestie.

Dintre ceilalți concurenți străini menționăm pe *Paul Zukowski* — S.U.A. — pentru tonul cald și o remarcabilă tehnică naturală. Regretabil însă că aceste calități coexistă cu unele imperfecțiuni de stil, frazare, tempi, dinamică etc.

Heinz Schunk — R.D.G. — s-a evidențiat prin acuratețea tehnică și muzicală cu care a interpretat lucrările. Personal nu mi-am putut explica cum a reușit să facă față, în mod mulțumitor, unor pasagii dificile din Capriciile de Paganini sau din Sonata a III-a de Issaye, cu o poziție a vioarei și arcușului cu totul improprie și necorespunzătoare școalei moderne de vioară.

Din lotul concurenților străini mai menționez pe *Ilcev Petrov* — Bulgaria —, *Iosef Kroft* — Cehoslovacia — *Bogdan Pietzak* — Ungaria —, ale căror calități violonistice sînt foarte promițătoare.

În ce privește pe concurenții noștri îmi exprim marea bucurie că ei au reprezentat cu cinste școala romînească de vioară și le urez din toată inima noi și mari succese în viitor.

Înainte de a vorbi despre valoarea concurenților romîni, subliniez că pregătirea lor s-a făcut în cele mai optime condițiuni. Statul nostru i-a sprijinit din plin, prin toate mijloacele posibile. S-au organizat, cu aproape un an înainte, diverse audieri ale celor ce doreau să participe la concurs, la intervale de două trei luni, pentru selecționare. Stabilindu-se lotul concurenților, la sfîrșitul lunii mai, după o ultimă audiere s-a hotărît trimiterea lor în cantonament de studiu unde, sub îndrumarea profesorilor, și-au pregătit și desăvîrșit piesele din repertoriu. Vizitînd în două rînduri locul cantonamentului, am fost impresionat de munca asiduă ce se desfășura atît de către concurenți, cît și de profesori, precum și de condițiile excepționale de lucru. Încă din timpul acestor febrile pregătiri, se puteau face pronosticuri foarte încurajatoare. Rezultatul concursului a corespuns cu încrederea acordată tinerilor noștri candidați și a confirmat nivelul ridicat al școalei de vioară romînești.

Jean Fontanarosa

Varujan Cosighian

Voi începe cu *Varujan Cozighian*, apreciatul nostru violonist, tînăr absolvent al Conservatorului din București, clasa prof. Avachian. Interpret cu o bogată activitate solistică, laureat al mai multor concursuri naționale și internaționale, el este un artist format din toate punctele de vedere. O tehnică precisă, un ton vibrant, o frazare cizelată și o vie inteligență artistică, iată cîteva din însușirile sale principale. Sonata a III-a de Enescu a executat-o cu elan și căldură, cu o tehnică și intonație specifice stilului popular romînesc, respectînd cu fidelitate minuțioasele indicații prevăzute în textul lucrării. La etapa 3-a, în interpretarea Simfoniei spaniole de Lalo, s-au făcut observate oboseala și o oarecare nervozitate care a determinat uneori grăbirea tempilor și mici oscilații ale intonației.

Un alt violonist de talent este *Kiss Ladislau*, absolvent al Conservatorului din Cluj, clasa prof. Balogh. Interpretînd un program bogat în care figurau lucrări dificile ca Sonata de Issaye pentru vioară solo — dedicată lui Enescu —, Preludiul și Fuga de Alfred Mendelsohn, tot pentru vioară solo, și Concertul de Glazunov, a demonstrat o instruire temeinică, mijloace tehnice remarcabile și o muzicalitate de bun gust. El este încă de pe acum un interpret cu maturitate artistică.

O plăcută surpriză a fost apariția tînărului absolvent, din anul 1963, al Conservatorului din București, clasa prof. Avachian, *Jalobeanu Gheorghe*, care a interpretat Sonata în do major pentru vioară solo de Bach, Concertul de Mozart (cu cadențele de Enescu), Suita Impresii din copilărie de George Enescu și Concertul de Ceaikovski. O admirabilă precizie tehnică, o cantilenă susținută de un ton pătrunzător și o bună prezentare scenică, ne-au lăsat o impresie deosebită, de-a lungul întregului program. Învingînd primele emoții ale debutului său într-o competiție de nivelul Concursului Internațional „George Enescu", tînărul interpret a reușit să se impună ca un valoros violonist cu mari perspective.

Astfel școala de vioară romînească a ieșit victorioasă și la acest concurs, violoniștii noștri obținînd două premii din cinci și o mențiune din trei.

Concurenților care nu au ajuns în etapa finală, le exprimăm un cuvînt cald de încurajare, sfătuindu-i să lucreze cu încredere și perseverență, pentru a-și perfecționa calitățile dovedite.

GRIGORE BĂRGĂUANU

Pian

În istorica sală a Ateneului proaspăt renovată în cinstea concursului şi plină pînă la ultimul loc, s-au întîlnit sub semnul adevăratei arte, oameni de pe toate meridianele, tineri şi vîrstnici.

Membrii juriului au urmărit zi de zi evoluţia concurenţilor de-a lungul celor trei etape, cu atenţie, solicitudine, dar şi cu mare exigenţă.

Ca şi celelalte secţii, Concursul de pian din acest an a suscitat interesul deosebit al publicului. Cei 36 de concurenţi au trebuit să facă faţă unui program dificil, dar mai unitar ca în anii trecuţi, ridicînd nivelul general al concursului pe o treaptă superioară. Dacă etapa I-a a scos în evidenţă calităţile de fond ale tinerilor pianişti, în interpretarea repertoriului clasic (îndeosebi Bach şi Beethoven), etapa a II-a a pus la încercare, odată cu rezistenţa concurenţilor, posibilitatea lor de a înţelege şi reda, între altele, Sonata în fa diez de Enescu şi, la alegere, o compoziţie românească contemporană. Etapa a III-a a solicitat maturitate artistică în colaborare cu orchestra.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra repertoriului ales de concurenţi, remarcăm, în general, o mare varietate ; în ceea ce priveşte creaţia românească constatăm că toate compoziţiile propuse la alegere în regulamentul concursului au fost executate cel puţin odată şi la un nivel artistic foarte ridicat. Iată, deci, atins scopul general educativ al concursului şi cel special, legat de promovarea operelor noastre contemporane. Este interesant de menţionat faptul că mulţi concurenţi străini au solicitat înaintea concursului întrevederi cu profesori români de pian sau cu compozitori ale căror opere urmau să le execute, pentru a asigura autenticitatea interpretărilor lor. În ceea ce priveşte abordarea compoziţiilor lui George Enescu, putem spune că se păşeşte pe drumul cel bun, fiind mai aproape decît în concursurile precedente de universul enescian. Este vorba de a depăşi stadiul execuţiei corecte din toate punctele de vedere şi a ajunge la o vedere de ansamblu, unitară.

Pentru acordarea premiilor, juriul a urmărit în primul rînd muzicalitatea şi sensibilitatea artistică a candidaţilor, felul în care ei şi-au însuşit creaţia enesciană şi, în general, măsura în care s-au ridicat în interpretare la nivelul cerut de un concurs internaţional.

Pianista Elisabeta Ilinicina Leonskaia (Premiul I), studentă în anul II la Tbilisi s-a remarcat de la început printr-o intensă trăire interpretativă, prin echilibru şi ştiinţa de a construi frazele şi a doza sonoritatea, prin posibilitatea de a se adapta la cerinţele diferitelor stiluri (inclusiv în piesele româneşti). Este fără îndoială un talent real şi seriozitatea cu care a parcurs etapele Concursului constituie o garanţie pentru evoluţia sa ulterioară.

Elisabeta Leonskaia

André Gorog (Premiul II), absolvent al Conservatorului din Paris, este a cincea oară laureat al unui concurs internaţional. Fire artistică sensibilă, el ne-a oferit pagini admirabile din Debussy sau Ravel, momente mult interiorizate în Beethoven, după un Bach inegal. A cîntat în ultimele două etape cu aceeaşi dăruire. Este un pianist format, cu serioase perspective de viitor.

Concurentul romîn *Gabriel Amiraş* (Premiul III), cel mai matur (ca vîrstă) dintre laureaţi, a absolvit înainte cu cîţiva ani Conservatorul „P. I. Ceaicovski" din Moscova. Pornind de la o execuţie uniformă şi inegală în prima etapă, el a evoluat evident în celelalte două, dînd dovadă în Concertul nr. 3 de Prokofiev şi de maturitate artistică, temperament şi experienţă în colaborare cu orchestra, odată cu predilecţia pentru ilustrul compozitor sovietic.

Pianistul *Li-Cei* (Premiul IV), student în anul IV la Conservatorul central de muzică din Pekin, este un temperament remarcabil. În prima etapă de la Preludiul şi Fuga de Bach, cîntate cu o mare linişte interioară, a ajuns, trecînd printr-un Beethoven intens expresiv, la o tumultuoasă dezlănţuire în Studiul de Liszt. Remarcăm afinitatea concurentului pentru muzica compozitorului maghiar, prezent în repertoriu la fiecare etapă, interpretat însă în cea finală mai inegal, fără o bună colaborare cu orchestra. Este totodată demn de relevat modul în care pianistul chinez a reuşit să se apropie de sonata lui Enescu, urmărindu-i sfera emoţională şi redînd-o simplu şi unitar. Îi prevedem o frumoasă carieră artistică dacă va învăţa să-şi dozeze şi să-şi echilibreze energia.

Olga Viliamovna Kiun (Premiul V) este studentă în anul III la Conservatorul din Moscova. Dotată cu ca-

Li-Chi-Fang

lități artistice evidente, pianista sovietică ne-a oferit multe momente convingătoare, care însă ar fi putut să fie puse mai bine în valoare printr-un dozaj sonor mai atent (uneori a cîntat foarte dur), o pedalizare mai corectă și mai multă grijă în alegerea repertoriului (Concertul în re minor de Bahms, de exemplu, dus eroic pînă la capăt, a fost totuși cam dificil pentru cei 20 de ani ai concurentei).

Cele trei pianiste care au primit mențiuni s-au comportat în ultima etapă mai inegal decît în primele două.

Iuliana Monera Markova urmează încă cursurile Școlii medii de muzică din Sofia, fiind în anul V. Are un temperament artistic evident, pe care știe să-l modeleze atunci cînd trebuie, realizînd cu finețe și muzicalitate deosebită momente artistice remarcabile. Va trebui pentru viitor să mediteze mai mult asupra unității și viziunii de ansamblu a operelor interpretate.

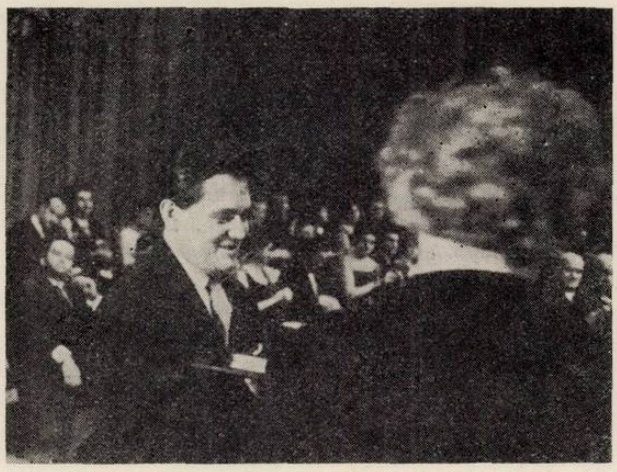
Concurenta *Sylvie Carbonel*, absolventă a Conservatorului Național din Paris, a cîntat cu multă siguranță și simț artistic fiind foarte convingătoare în Debussy, Chopin sau Jora și mai puțin în Enescu. Este ca și pianista precedentă un temperament artistic bine conturat, cu certe posibilități de dezvoltare.

Pianista *Li-Chi-Fang* a absolvit acum doi ani Conservatorul de muzică din Șanhai. În interpretările sale predomină factorul cerebral, totul fiind bine gîndit și pus la punct cu tenacitate. Rezultatul ar fi bun dacă nu ar lipsi vibrația artistică interioară.

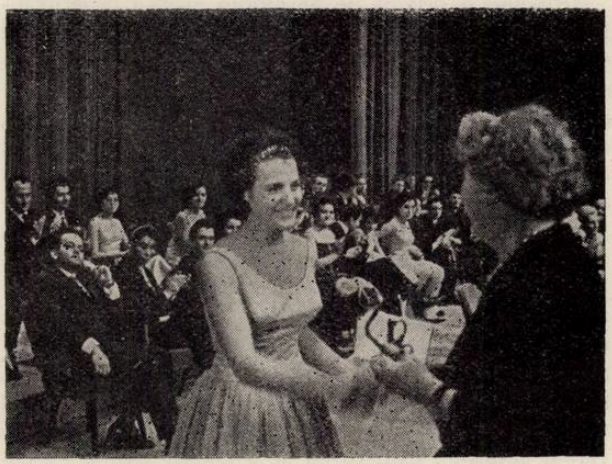
La sfîrșitul acestei succinte treceri în revistă a laureaților, să menționăm și cîteva nume de concurenți care, deși nu au primit premii sau mențiuni, au avut unele realizări interpretative demne de luat în considerație.

Dintre romîni — *Theodor Paraschivescu* (pianist talentat, care s-a prezentat foarte viu în etapa I-a și sub nivelul posibilităților sale în etapa II-a) și *Maria Cristian* care de asemenea nu a reușit să-și pună integral în valoare însușirile artistice în cursul etapei a II-a) ; dintre străini — francezii *Lyliane Puichmary* (interpretă matură a Preludiilor de Jora) și *Denis Weber* (pe care îl citățm pentru realizarea Sonatei de Aurel Stroe).

Concursul de pian a scos la iveală cîteva elemente talentate, dezvoltîndu-le aptitudinile artistice și deschi-



Gabriel Amiraș



Iuliana Markova

zîndu-le drumul în muzică printr-o valoroasă consacrare. Nivelul înalt pe care l-a atins actuala ediție a Concursului, emulația pe care aceasta a provocat-o în rîndurile tineretului de pretutindeni și participarea unor personalități artistice de prim ordin sînt fapte care contribuie la creșterea prestigiului internațional al Concursului și Festivalului „George Enescu".

ADA BRUMARU

Concertul laureaților

Urmînd festivității de decernare a premiilor la cele trei secții ale concursului „George Enescu", concertul laureaților a subliniat, în alcătuirea sa, în primul rînd caracterul internațional al întrecerii artistice desfășurată la București de-a lungul a peste două săptămîni. Era firesc ca programul să cuprindă numai pe cîțiva dintre tinerii artiști care s-au distins la probele concursului și considerăm judicioasă vădita preocupare a organizatorilor pentru concentrarea în timp a acestei manifestări. Desigur am fi dorit să-i ascultăm mai îndelung pe laureați, să-i urmărim pe toți pe estrada de concert, de astă dată eliberați de grijile competiției : dorința ne-a fost împlinită însă în recitalurile care au avut loc săptămînile următoare.

În seara solemnă de 21 septembrie, un foarte frumos program apărut operativ în condiții grafice excepționale, ne invita în Sala mare a Palatului. Pe locul prim în concert s-a aflat Elisabeta Ilinicina Leonskaia, tînăra sovietică de 19 ani, deținătoarea premiului I la secția pian, căreia i-a revenit misiunea dificilă de a deschide programul laureaților. A interpretat partea I din Concertul în do minor pentru pian și orchestră de Serghei Rahmaninov (acompaniamentele la lucrările concertante pentru instrumente au fost susținute de orchestra simfonică a Radioteleviziunii dirijată de Iosif Conta). Leonskaia are un temperament năvalnic, aproape nestăpînit ; cîntă cu pasiune, este dinamică, contactul cu muzica petrecîndu-se la o intensitate înaltă a participării interioare. Nimic nu-i este indiferent din punct de vedere afectiv ; problemele pianistice propriu-zise se rezolvă nu numai pe planul strict tehnic, ci sînt incluse acestui mod de a concepe interpretarea ca pe un fapt creator, desfășurîndu-se în zonele profunde ale sensibilității individuale. Muzica lui Rahmaninov, cu desfășurările ei de lirism abundent, cu nostalgia și poetica ei romantică de un tip specific rus, este bine servită de tînăra pianistă care și-o apropie stimulată de toate darurile naturale ale personalității ei. Ni s-a părut Leonskaia, în concertul laureaților, poate mai timidă decît pînă atunci, stăpînită de o emoție sporită față de aceea manifestată în concurs. I-am înțeles încordarea, — după atîtea eforturi succesul este și el dificil de susținut, — socotind-o o dovadă în plus a unei sensibilități artistice vii. După obținerea rezultatelor concursului, această tînără fată modestă și plină de seriozitate față de exigențele severe ale muncii artistice, spunea : „pentru concurs am început să mă pregătesc din această primăvară. Interesul mi-a fost trezit de programul concursului, de lucrările lui George Enescu : munca a fost interesantă și intensă. După audiția de selecționare de la Moscova, iată delegația noastră la București. Un oraș minunat, oameni prietenoși, minunata și calda primire ce ni s-a făcut, toate acestea ne-au atras, ne-au cîștigat, ne-au acordat la un ton major. A fost foarte plăcut să cîntăm. Între concurenți și public s-a creat o legătură strînsă, prietenească. Însăși muzica lui Enescu te dispune la sinceritate, deoarece e scrisă din adîncul sufletului. Și iată concursul s-a încheiat ; au devenit cunoscute rezultatele, toată lumea pleacă acasă. Dar pentru toată viața îmi va rămîne în amintire Bucureștiul, care m-a primit și m-a apreciat. Premiul I... aceasta obligă la multe". Și sîntem siguri că Elisabeta Leonskaia nu va părăsi în viitor muzica lui Enescu și nu va uita orașul în care talentul ei s-a afirmat într-un mod atît de strălucit.

Pe scena laureaților a pășit apoi Marina Krilovici. Premiul I la secția de canto a concursului i-a revenit printr-o unanimitate absolută : un glas amplu, sonor, de splendidă calitate, un timbru cu luciri de metal și moliciuni de catifea. Este muzicală și are în operă stil dramatic, vigoare, ținută impunătoare cu toată lipsa de experiența a scenei.

Cu o arie spectaculoasă din opera „Forța destinului" de Verdi, (acompaniamentul la ariile de operă a fost realizat de orchestra de studio a Radioteleviziunii, dirijată de Constantin Bobescu), Marina Krilovici și-a demonstrat încă odată acele cunoscute calități excepționale pe care sperăm că le vom regăsi mereu încă îmbogățite : în felul acesta concursul „George Enescu" va fi în adevăr debutul unei cariere internaționale de mare prestigiu.

O apariție plăcută este Agnes Balza, mezzosoprană din Grecia, la care am admirat de la început eleganța ținutei și a atitudinii în concert (a obținut premiul III la concursul de canto). „Trebuie să spun — declara Agnes Balza — că muzica lui Enescu mi se pare foarte frumoasă. Din cîte mi-am dat seama pînă acum, ascultîndu-i muzica și interpretîndu-i liedurile — pe care întotdeauna le voi avea în repertoriul meu — pot spune că sînt compuse cu o înaltă măiestrie și simț artistic și cred că întotdeauna vor găsi ecou în rîndurile publicului, deoarece prezintă o îmbinare minunată a muzicii cu poezia, au o deosebită gingășie și un frumos colorit."

Liedul „Să schimbăm vorba" (la pian Titina Penescu) inclus în concert, nu a fost poate cea mai reușită tălmăcire a tinerei cîntărețe din muzica lui Enescu ; ea a interpretat în etapele concursului cu vădite aptitudini pentru muzica de cameră, melodiile pe versuri de Clément Marot. În aria Rosinei din „Bărbierul din Sevilla", Agnes Balza dezvăluie o excelentă tehnică a cîntului (aria de coloratură este o probă dificilă în versiunea ei originală pentru glasul de mezzosoprană). Cîntărețta este subtil de inteligentă, încadrînd virtuozitatea într-o discretă și naturală curgere a melodismului rosinian de o savantă simplitate.

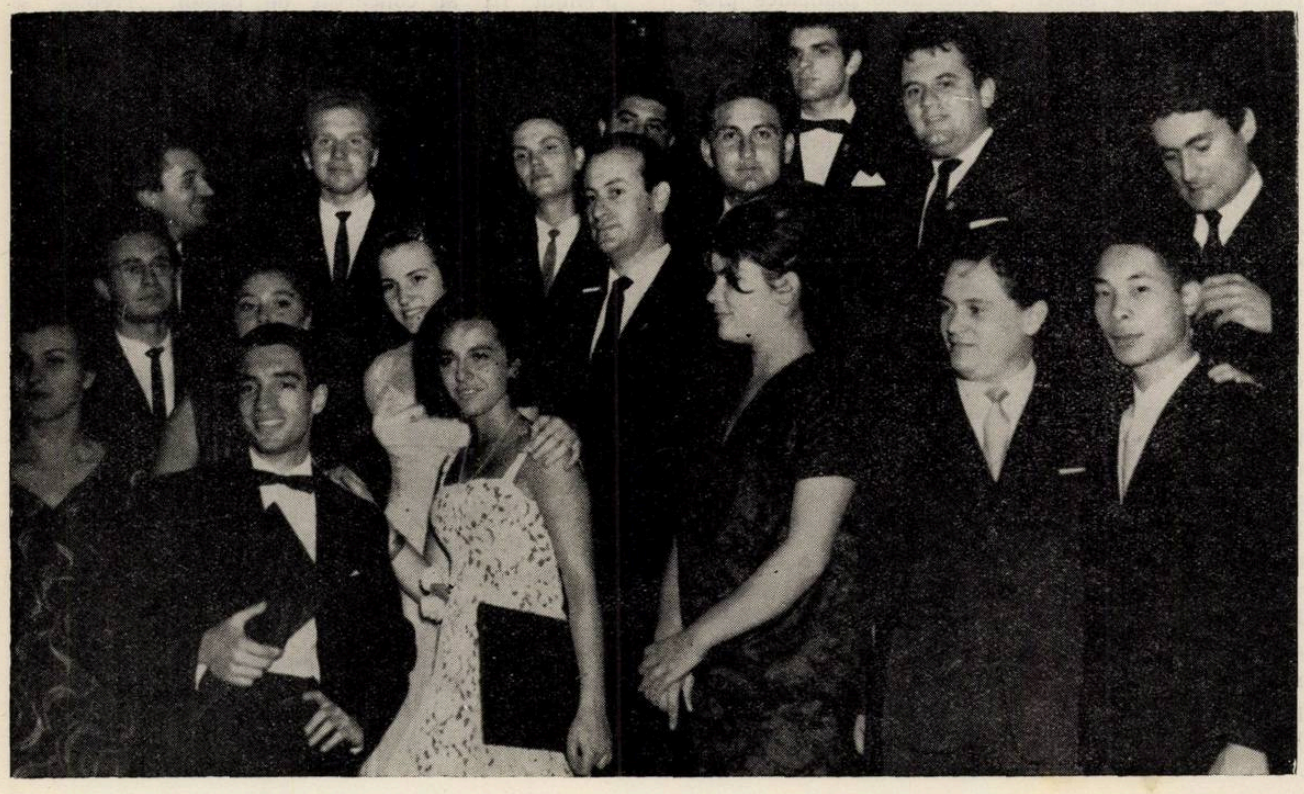
Un concurs descoperă întotdeauna talente pe diferite trepte ale evoluției lor către desăvîrșire. Un talent de o vigoare neobișnuită este tînărul pianist chinez Li-Chi. Are numai 21 de ani dar înfățișarea

sa, foarte copilărească, nu-i mărturisește nici pe aceștia. Li-Chi (premiul IV la secția pian) este captivant cu toată lipsa sa evidentă de maturitate artistică. Și la el contactul cu muzica se realizează într-o comunicare a întregii ființe cu ceea ce spune compozitorul într-o lucrare sau alta; este o participare interioară pasionată, o dăruire, nedrămuită de un control riguros; admirăm energia impetuoasă și vehemența interpretării sale, modul de a concepe muzica în acțiune continuă, resimțind în același timp ceea ce este încă nefinisat în conștiința tînărului artist ca și în tehnica sa instrumentală. Li-Chi a apărut în concertul laureaților mai puțin stăpîn pe sine decît în etapa I-a a concursului, în care a stîrnit aplauze, interzise de regulament, interpretînd Bourée de Enescu și Studiul în fa minor de Liszt.

În Evelina Stoițeva (R. P. Bulgaria — premiul II secția canto) recunoaștem o cîntăreață de operă, formată cu precădere pentru teatrul liric (este de pe acum solistă a operei din Ruse). A interpretat liedul „Dar de culoare albă" de George Enescu (la pian Stanisev Hristov) și o amplă arie din „Manon Lescaut" — carte de vizită a stilului retoric, de un opulent sentimentalism al lui Puccini. Cu o arie din aceeași operă, Ion Buzea și-a susținut în concert distincția cea mai mare, dobîndită la secția canto într-o strînsă confruntare a unor valori remarcabile. Pe bună dreptate tînărul artist — ale cărui succese la Cluj și pe scena Teatrului de Operă și Balet din București, ne sînt cunoscute, declara avînd în vedere faptul că în concursul de canto la care a participat, 4 dintre laureați sînt romîni: „Am participat cu adîncă emoție la concursul și festivalul „George Enescu"... Rezultatele bune obținute de cîntăreții romîni demonstrează resursele, posibilitățile unei creșteri continuie pe plan internațional a artei noastre lirice."

Surpriza celei mai frumoase interpretări a muzicii lui Enescu ne-a oferit-o în concertul laureaților Beatriz Para de Gil, soprană din Ecuador (mențiune la canto). Liedul „Domnișoarelor lenește la scris" (la pian Vera Subina) a avut mult farmec spiritual, o gingașe poezie. Simpatică și agreabilă în scenă, realmente foarte muzicală, dar cu oarecari șovăieli tehnice, Beatriz Para de Gil a interpretat apoi o arie din opera „Puritanii" de Bellini, fără pretenția de a solicita din partea ascultătorilor aprecieri în plus față de mențiunea riguros acordată de juriu.

Concertul laureaților s-a încheiat cu revelația concursului: tînăra Claire Bernard din Franța (premiul I la secția vioară). Neobișnuit de matură pentru tinerețea ei (are 17 ani), Claire Bernard este de pe acum o violonistă cu o personalitate fermă, în care conlucrează intelectualitatea analitică, chiar severă, cu o intuiție muzicală sigură. În finalul concertului pentru vioară și orchestră de Aram Haciaturian (nu e puțin să interpretezi această piesă în prezența autorului, și iarăși nu e puțin ca acesta să înainteze pînă la podium, pentru a-și manifesta vizibil satisfacția) ritmica este pregnantă, dîrz menținută, profilul tematic desenat cu claritate, vitalitatea bărbătească neobișnuită pentru o tînără fată atît de fragilă în aparență. Este însă în fragilitatea ei o mare energie fizică și pasiune a gîndirii asupra muzicii; Claire Bernard oferă cele mai încrezătoare promisiuni de a se afirma în anii ce urmează ca o mare violonistă. Sperăm să o reascultăm pe Claire Bernard în stagiunea aceasta pentru care a promis, chiar în cuvintele înscrise în programul de sală al concertului laureaților, că va studia Sonata a III-a în „caracter popular romînesc" de George Enescu. Cu Claire Bernard a coborît ultima cortină asupra scenei concursului internațional de interpretare „George Enescu" 1964.



Operă

După șase ani de la premiera ei în țara noastră, „Oedip" a devenit una din cele mai îndrăgite opere ale publicului. Spectacolele cu „Oedip" sînt întotdeauna primite cu interes, datorită impresionantului mesaj uman, realizat de Enescu în această capodoperă a teatrului liric contemporan.

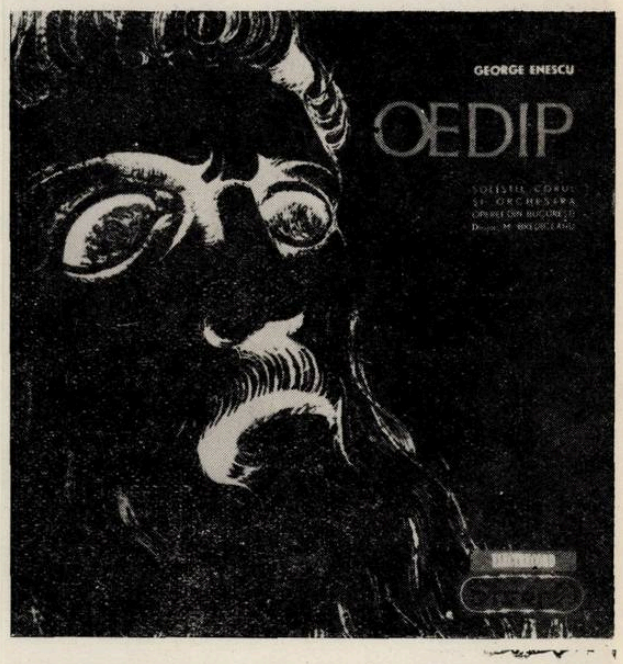
Este cunoscut că numeroase personalități ale vieții muzicale internaționale, ca Aram Haciaturian, Yehudi Menuhin, Pierro Coppola, René Dumesnil și Monique Haas, consideră opera „Oedip" ca o culme a creației lirice universale din prima jumătate a sec. XX, punînd-o alături de „Pelléas și Mélisande" de Debussy, „Penelopa" de Fauré, „Salomeea" de R. Strauss, sau „Wozzek" de A. Berg. De asemenea Artur Honegger, John Barbirolli, Jean Absil și René Defossez îi apreciază originalitatea și excepționala forță dramatică. Nenumărate mărturii mai vechi sau mai recente cu privire la „Oedip" ar putea fi citate.

„Oedip" ilustrează într-o modalitate artistică desăvîrșită, căutarea și slujirea adevărului în viață și în artă. Enescu, ca și legendarul său Oedip, este stăpînit de pasiunea adevărului și de concepția eroică a menirii omului în univers, proclamîndu-i forța morală : „Omul, omul ! e mai puternic decît destinul" !.

Inspirat din mitul antic preluat de tragedia lui Sofocle, Enescu, secondat de libretistul E. Fleg, a urmărit să realizeze în opera sa un personaj al tuturor timpurilor, ceea ce l-a îndreptățit să-i tălmăcească drama într-un limbaj muzical modern, folosind cuceririle muzicii contemporane și căutînd totodată să se ferească de a imita vechile moduri grecești, „nimic nefiind — după cum spune însuși compozitorul — mai plictisitor decît pastișarea epocii și reconstituirea istorică". Așa cum s-a mai arătat, materialul muzical al operei este legat, în esență, de tezaurul folclorului românesc, atît de bogat în particularități modale, ritmice și intonaționale. Lucrarea e străbătută de spiritul muzicii noastre populare.

În cadrul celui de al treilea Festival Internațional „George Enescu", „Oedip" a fost prezent pe scena primului nostru teatru liric prin trei spectacole la înălțimea lucrării. (Este demn de amintit că anul trecut la Paris, cu ocazia turneului T.O.B. această interpretare a colectivului nostru a avut un mare răsunet). La dobîndirea unor asemenea rezultate a contribuit întregul colectiv : soliști, cor, orchestră, regie și scenografie. Animatori ai întregului spectacol, dirijorul Mihai Brediceanu și regizorul Jean Rînzescu au căutat să aplice în interpretare regulile de conduită pe care Enescu însuși și le fixase atunci cînd a început crearea lui „Oedip" și care, adaptate, ar putea fi enunțate astfel : înlănțuirea și desfășurarea acțiunii fără emfază și patos inutil ; antrenarea și captivarea publicului spectator printr-o continuă subliniere a intensificării ritmului dramatic, preocuparea pentru înțelegerea textului și dicțiunii. Ca și în alte ocazii, am admirat în rolul titular impresionanta realizare scenică și vocală a baritonului David Ohanesian, care a dat viață deplină titanicului personaj. Vocea sa generoasă, timbrată, plină de amploare, impresionează puternic, iar jocul său este întotdeauna convingător. La același nivel de interpretare scenică și muzicală s-au prezentat și ceilalți interpreți : Ioan Hvorov (Tiresias), Dan Iordăchescu (Creon), Valentin Teodorian (Păstorul), Viorel Ban (Marele Preot), Valentin Loghin (Phorbas), Constantin Gabor (Paznicul), Ladislau Konya (Tezeu), Constantin Iliescu (Laios), Elena Cernei (Iocasta), Zenaida Pally (Sfinxul), Maria Sindilaru (Antigona), Maria Săndulescu (Meropa).

Un alt eveniment de seamă care a avut loc în timpul desfășurării Festivalului a fost apariția înregistrării integrale pe discuri a operei „Oedip". Casa de discuri Electrecord are merite prin difuzarea și cunoașterea pe o scară din ce în ce mai largă a creației enesciene. Seria de patru discuri (înregistrate în două versiuni : stereofonică și monoaurală) închinată operei „Oedip" vine să încununeze această intensă și rodnică preocupare. Oferite în casetă și cu o amplă și sugestivă prezentare, cele patru discuri reprezintă o reușită deplină sub aspect interpretativ, tehnico-acustic și grafic.



Din punct de vedere muzical, discurile adaugă la calitățile semnalate în spectacol și unele însușiri noi rezultînd din împrejurarea că înregistrarea s-a făcut în sala de marmoră a „Casei Scînteii", înzestrată cu o remarcabilă acustică, fapt ce contribuie la reliefarea întregii bogății de nuanțe prezente în partitură. În acest sens s-ar putea cita, în afară de părțile orchestrale (Preludiul și dansurile rituale din actul I, interludiul la tabloul 3 al actului doi, deșteptarea sfinxului, Preludiul la actul patru), sau corale (corul „Jale, jale, glie blestemată" din actul I, corul introductiv al cortegiilor mortuare din actul III) și unele scene de ansamblu în care soliștii corului și orchestra, s-au întrecut în redarea conținutului expresiv al operei, ca de exemplu scena încoronării lui Oedip din actul II, sau sguduitoarele momente din actul III ale descoperirii treptate a adevărului de către Oedip, culminînd prin reapariția sa pe scenă cu ochii zdrobiți și însîngerați. Înregistrarea scoate în evidență și mai pregnant caracterul simfonic — cu participarea egală a vocilor omenești și a celor instrumentale — pe care Enescu însuși îl atribuia paginilor acestei monumentale opere. De asemenea claritatea dicțiunii cîștigă foarte mult.

În general captarea sunetului s-a făcut cu multă grijă și simț artistic — muzical, contribuind și ea la realizarea unor discuri de un nivel mondial.

Interpretarea se bucură de aportul acelorași valoroși artiști care au dat viață și pe scenă acestei lucrări.

În prezent se pregătește tipărirea la Editura Muzicală a partiturii operei. Pe cînd realizarea unui film-spectacol cu această nemuritoare lucrare ?

TRAIAN NANU

Nunta lui Figaro

Arta Florescu

Pe vremea cînd s-a născut Mozart (1756), oraşul Salzburg supranumit şi „Roma Austriei", răsuna zi şi noapte de serenadele din curtea palatului rezidenţial, de concertele din cele 25 biserici şi catedrale, de simfonia sutelor de clopote risipite prin toate colţurile cetăţii, de cîntecele şi dansurile străzii.

Şi dacă ţinem seama că în casa tatălui său Leopold se făcea de asemenea multă muzică, putem uşor deduce cît de mult a contribuit această atmosferă asupra formării artistice a „copilului minune".

Apropierea Salzburgului de Viena contribuie ca şi înrîurirea acestei capitale să se facă simţită în opera lui Mozart. Pe atunci, Viena cultiva două forme muzicale aproape înrudite : opera comică franceză şi „Singspiel-ul" vienez — genuri în care muzica alterna cu dialogul vorbit. Această atmosferă dezvoltă la Mozart o eleganţă seducătoare, o fantezie nemaiîntîlnită. Primele două lucrări din copilărie „Bastien şi Bastienne" şi „La Finta semplice" ne arată linia care porneşte de la „Singspiel-ul" german, şi drumul operei comice franceze afirmată cu „Răpirea din Serai", culminînd apoi cu „Flautul fermecat".

Urmează după aceea linia operei bufe italiene care atinge punctul cel mai înalt cu cele trei capodopere „Nunta lui Figaro", „Don Juan" şi „Cosi fan Tutte", aceste trei din urmă scrise în limba italiană.

În opera lui Mozart latura muzicală primează asupra celei dramatice. El socotea că într-o operă, poezia trebuie să fie neapărat fiica supusă a muzicii.

„De ce, spunea el, operele comice italiene, cu toată sărăcia libretului, plac pretutindeni" ? Pentru că muzica domină totul şi acest lucru te face să uiţi de rest. Cu atît mai mult poate place o operă cu cît planul lucrării ese bine alcătuit şi cu cît cuvintele sînt scrise numai pentru acea muzică". În anul 1773, Josef II-lea împăratul Austriei, desfiinţează opera germană de la Viena, înlocuind-o cu un teatru de operă italiană, care dispunea de un ansamblu remarcabil. Mozart, supărat, scria tatălui său că „fiecare naţiune îşi are opera sa ; de ce trebuia ca numai noi, germanii, să nu o avem pe a noastră. E oare o ruşine de-a cînta în nemţeşte ?" Cu toate aceste declaraţii, opera bufă devenind la modă din ce în ce mai mult, Mozart pierde nădejdea în programul unei opere naţionale şi se hotărî să urmeze şi el curentul general al operei italiene. Pentru a scrie o lucrare mai importantă în starea precară materială în care se afla, avea nevoie de o comandă fermă. Tocmai îl cunoscuse pe omul de care avea nevoie, veneţianul Lorenzo Da Ponte, om abil, inteligent, cult, spirit de aventurier, care a avut marele merit de a fi ghicit prin instinct, geniul lui Mozart. Da Ponte scrie libretul operei „Nunta lui Figaro" după piesa cu acelaşi nume de Beaumarchais, care fusese reprezentată la Paris cu ecouri furtunoase din cauza tendinţelor ei politice revoluţionare. Da Ponte, care se bucura de încrederea lui Josef II-lea, a reuşit să-l convingă pe împărat că piesa lui Beaumarchais, în noua sa versiune de libret de operă, nu mai conţinea nimic din ceea ce ar fi putut ofensa demnitatea unui teatru imperial. Deci Mozart putu să înceapă opera care a fost terminată în cîteva luni (1786).

În muzica sa, Mozart nu s-a ferit să oglindească frămîntările sociale din acea vreme. El care suferise destule umiliri la curtea prinţilor arhiepiscopi de Salzburg, nu putea uita revolta ce-o simţise ani de-a rîndul. Sînt aci scene în care contradicţiile dintre păturile sociale în conflict apar cu mult relief. Să nu uităm că acţiunea din opera „Nunta lui Figaro" se petrece în preajma revoluţiei. Dar opera aceasta este şi o reflectare a amorului galant. Personajele, actori ai unei comedii realiste sînt admirabil zugrăvite. Prin pana lui Mozart ele au căpătat o noblete care pluteşte pe deasupra textului. Această muzică este de-o graţie şi o vioiciune care-i dă un farmec irezistibil. Spirituală, înaripată, melodia mozartiană se reînoieşte mereu în contururile ei clare şi luminoase. Chiar dacă în operele de mai tîrziu măiestria compozitorului e şi mai desăvîrşită, unitatea de stil şi acea minunată coeziune dintre cuvînt şi muzică, Mozart nu le-a mai atins a doua oară.

Distribuţia, de zile mari, cuprindea în primul rînd, doi oaspeţi. Basul Kim Borg a interpretat rolul contelui Almaviva, într-un chip strălucit. Insinuarea, sarcasmul, decepţia amoroasă, violenţa au fost redate cu deplină convingere. Păcat însă, că rolul, muzical vorbind, era prea înalt pentru vocea sa.

Patricia Johnson, o excelentă Marcelina, a cîntat şi a interpretat rolul cum nu se putea mai bine. Domnia sa face o mare creaţie în acest rol secundar. Deci... nu există roluri mici.

Arta Florescu, admirabilă contesă, ne-a încîntat încăodată cu vocea sa de mare calitate.

Magda Ianculescu, delicioasă Suzana, în mare formă vocală.

Elena Cernei, admirabilă, în travesti, cu mare siguranţă în cînt şi joc.

Dan Iordăchescu cu aceeaşi netăgăduită muzicalitate şi înţelegere de rol.

Constantin Gabor (Bartholo), Matilda Onofrei (Barberina), Corneliu Rusu (Bazilio), Alexandru Bădulescu (Antonio), prin talentul lor au contribuit la reuşita spectacolului. Opera s-a cîntat în italieneşte, adică în original, ceea ce este o bună măsură. Mihai Brediceanu un bun şi încercat cunoscător al acestei partituri.

Pelléas et Mélisande

Am ascultat cu profundă emoție și cu viu interes, în interpretarea ansamblului T.O.B., opera „Pelléas și Melisande" de Claude Debussy pe libretul de Maeterlinck — această dramă lirică, atît de discutată la vremea ei.

După cum se știe, prima reprezentație mondială a operei a avut loc la 30 aprilie 1902. Publicul parizian era obișnuit fie cu bel-cantoul italian, fie cu dramele wagneriene. Deci această operă aproape vorbită, a avut darul să uimească pe foarte mulți, să-i intereseze iar pe alții chiar să-i înfurie prin temeritatea concepției și a limbajului folosit.

La audiția unei opere, spectatorul încearcă două feluri de emoții bine distincte : emoția muzicală propriu zisă de-o parte și emoția personajului legată de trăirile sufletești ale acestuia, de altă parte. În general ambele feluri de emoții sînt trăite succesiv. Debussy a reușit ca amîndouă să se contopească perfect, să fie trăite simultan.

Care sînt trăsăturile limbajului lui Debussy ? El renunță la formele obișnuite de arii, ansambluri, iar fraza muzicală apare mai degrabă în orchestră decît la voci.

Melodia în vechiul înțeles, convențional, nu se pretează expresiei emoțiilor continuu schimbătoare, fără a întrerupe acțiunea — spune Debussy. În consecință frazele sînt mici, vocea nu se ridică și nu coboară prea mult ; în ele nu e multă strălucire, multă virtuozitate în sensul operei tradiționale. Putem spune chiar că la eroii lui Debussy — Maeterlinck, linia vocală se modelează după cuvînt

Nici un compozitor după Debussy n-a scris în stilul lui „Pélléas", care rămîne o operă unică în teatrul liric.

Interpretarea, de loc ușoară, a fost la înălțime. Cîntăreții păreau destul de familiarizați cu muzica și limba lui Debussy, rolurile au fost cîntate în limba originală. Acesta e un merit în plus.

Teodora Lucaciu ne-a apărut ca o încîntătoare Melisande, care a interpretat acest rol de vis, atît vocal cît și scenic cu toată poezia și farmecul dorit de Debussy.

În Valentin Teodorian am regăsit același cîntăreț-artist capabil să aprofundeze un rol și să transmită publicului emoția simțită de el.

Octav Enigărescu a redat cu un deosebit simț dramatic, datorită calităților sale vocale și scenice, pe neliniștitul și asprul Golaud.

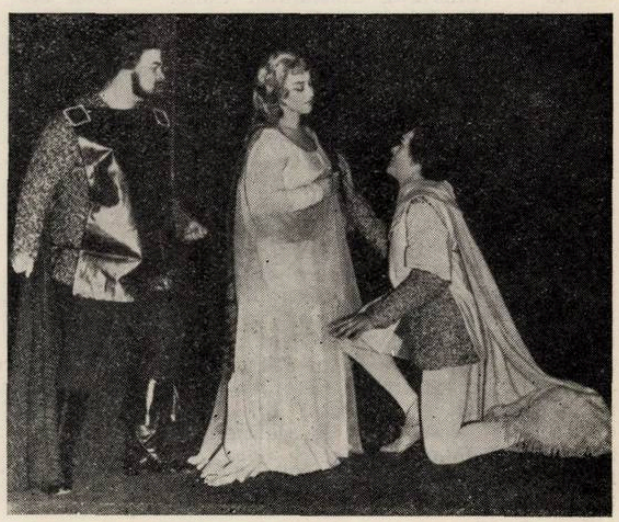
Viorel Ban, — Arkel, Dorothea Palade — Geneviève, promițătoarea Ileana Cotrubaș în micul Iniold, au contribuit prin cîntul și interpretarea lor, la succesul acestui reușit spectacol.

Direcția de scenă a lui George Teodorescu s-a dovedit foarte bine concepută, dînd acea impresie de ireal, adecvată concepției lui Maeterlinck și exigențelor muzicii lui Debussy (vezi de pildă desele schimbări de decor).

Conducerea muzicală a lui Mihai Brediceanu a redat cu multă înțelegere și sensibilitate, forța dramatică și farmecul poetic al muzicii lui Debussy. Dirijorului îi revine și meritul de a fi înscris această operă în repertoriul Teatrului de Operă și Balet. Orchestra, la rîndul ei, a răspuns cu atenție — și pot zice cu reală emoție, — cerințelor dirijorului și partiturii lui Debussy.

EMILIA GUTIANU-ALESSANDRESCU

Teodora Lucaciu și Valentin Teodorian



Octav Enigărescu, Magda Ianculescu și Valentin Teodorian

Bărbierul din Sevilla

„Bărbierul din Sevilla" a fost în afară de „Oedip" de G. Enescu, poate, cel mai armonios spectacol prezentat de colectivul Teatrului de Operă și Balet în Festival. Armonios sub aspectul strălucirii individuale a soliștilor, dar și sub acela al omogenității ansamblului : un spectacol din punct de vedere muzical și scenic (regia George Teodorescu) desfășurîndu-se în decoruri agreabile și ingenioase îmbinînd autenticitatea de epocă cu stilul modern (pictorul Ion Ipser).

Distribuția a cuprins pe Nicolae Herlea, în rolul titular, pe basul iugoslav Miroslav Ceangalovici, în Don Basilio, și întreaga noastră primă echipă în frunte cu Magda Ianculescu — Rosina, Valentin Teodorian — Almaviva, Constantin Gabor — Don Bartolo, Maria Săndulescu — Bertha.

L-am reascultat cu mare plăcere pe Nicolae Herlea la care admirăm mereu acel glas splendid, de o bogăție sonoră și un timbru de mare frumusețe. Dar succesul răsunător al lui Herlea pe marile scene ale lumii nu este numai acela al unei „voci" excepționale, ci al unei personalități impunătoare pe scenă. A făcut această demonstrație în seara aceea din Festival în care, în mod evident, nu era, cum obișnuim a spune în termeni familiari, „în voce". În schimb, cîtă dezinvoltură muzicală, cum este spusă cu sens și cizelată fiecare frază, cu acel aer de spontaneitate ce nu se poate dobîndi decît printr-o asimilare desăvîrșită a partiturii ! Desigur, Herlea interpretează admirabil „Cavatina", dar marele său merit este acela de a fi tot atît de strălucit de-a lungul întregului spectacol. El atinge performanțele marilor interpreți ai teatrului liric, cîntînd ca pentru disc (unde personajele se definesc doar prin muzică) și adăugînd la aceasta o prezență scenică dinamică, o efervescență juvenilă de excelentă calitate artistică.

Don Basilio este conceput de Miroslav Ceangalovici „pentru scenă" ; toate mijloacele cîntărețului au în vedere efectul comic suculent, relieful trăsăturilor caricaturale ale portretului imaginat de el pentru a accentua personalitatea ridicolă și perfidă a călugărului, dascăl în muzică și vicleniе. Masca pe care și-o compune este și ea voit creată pe o ideie de grotesc : capul teșit, sugerînd mărginirea intelectuală, este podoaba unui trup lipsit de proporții. Basilio are un aspect hilar, straniu și cumva chiar jenant, ca și cum natura ar fi vrut să-i trădeze caracterul prin înfățișarea exterioară. În celebrele ansambluri din operă, Ceangalovici a reușit o sudură fină cu partenerii săi, atît de rodați împreună, astfel că, prin contribuția tuturora, aceste diamante ale fanteziei lui Rossini au strălucit într-o șlefuită montură.

Magda Ianculescu este Rosina aproape de formula ideală a rolului ; fermecătoare apariție, plină de temperament și vervă, energică, șireată cu aer de candoare dezarmantă, ea susține cu brio linia muzicală a rolului. Glasul este acum mai colorat, virtuozitatea degajată, aeriană, lipsită de ostentație. De cea mai bună calitate au fost duetele Rosina-Figaro, în care alături de Nicolae Herlea, cîntăreața desfășoară un stil pur al bel — canto-ului.

În Almaviva, Valentin Teodorian rămîne același artist de operă cu subtilă muzicalitate și agreabilă comportare scenică, chiar dacă glasul nu este întotdeauna la nivelul concepției sale. Irezistibil în Don Bartolo, Constantin Gabor este un artist comic cu resurse bogate pentru teatrul liric ; foarte convingătoare, Maria Săndulescu, o cîntăreață la care apreciem întotdeauna seriozitatea profesională cu care realizează roluri foarte felurite. O bună impresie a făcut și orchestra operei (dirijor Egizio Massini) îndelung răsplătită cu aplauze ce i se adresau.

Concluziei îi este hărăzită repetarea primelor rînduri ale cronicii de față : a fost, credem, cel mai armonios spectacol de operă, din repertoriul clasic, prezentat în festival.

ADA BRUMARU

Boris Godunov

Reluarea la T.O.B. în 1961 a dramei muzicale Boris Godunov, și prezentarea ei, la o înaltă ținută artistică, cu prilejul festivalului „George Enescu", se înscrie ca un moment însemnat în viața noastră muzicală. În epoca luptei pentru întemeierea operei românе, însuși George Enescu mărturisea prețuirea sa pentru această lucrare și preconiza includerea ei în repertoriul viitoarei instituții.

De la premiera din 1961 și pînă la prezentarea din cadrul Festivalului, spectacolul s-a îmbunătățit în mod evident iar mulți artiști tineri au avut prilejul de a-și pune în valoare talentul. Această reușită se datorește — în primul rînd — clarviziunii de ansamblu a celor ce au colaborat în 1961 și pe parcursul celor trei ani, la realizarea acestui complex spectacol și anume: dirijorul E. Massini, regizorul H. Lupescu, pictorul scenograf R. Laub, dirijorul corului G. Kulibin și apoi St. Olariu, maestrul de balet T. Urseanu, ca și întregul colectiv al corului, orchestrei, soliștilor și tehnicienilor.

Musorgski a creionat cu trăsături viguroase fiecare personaj, de la țarul Boris pînă la inocentul Iurodivîi. Dar, spre deosebire de premiera din 1961, ceea ce ni s-a părut nou și pe o treaptă superioară, în ultimul spectacol, a fost atenția cu care este privit personajul principal, poporul, prezentat de cor într-o continuă mișcare expresivă, adecvată momentelor dramatice. Relevăm, cu deosebire, scenele în care, înfruntînd pe țar, masele se dezlănțuie ca o adevărată forță socială: tabloul din piața Vasilii Blajennîi și scena răscoalei, în care aproape fiecare corist devine un personaj distinct. Subliniem, de asemenea, costumația, machiajul sugestiv, îmbunătățirea efectelor de lumină. Desigur, se mai pot aduce îmbunătățiri tabloului I, unde mulțimea este prea înghesuită, oarecum statică și convențională în mișcări, ca și, în general dicțiunii.

În rolul tot atît de important al lui Boris, publicul bucureștean a apreciat pe basul iugoslav Miroslav Ciangalovici, oaspete al Festivalului „George Enescu", pe care l-a cunoscut încă din spectacolele din anul trecut. Creația lui Ciangalovici, forța expresivă a declamației sale lirice (în recitativul melodic, specific dramei musorgskiene) ne-au sugerat unele reflecții privind legătura dintre cuvînt și muzică, legătură preconizată de Gluck și realizată organic de Wagner și Musorgski. Acești doi compozitori au adus cea mai mare contribuție la crearea dramei muzicale moderne. Ca și Tristan sau Oedip, Boris solicită interpretului maturitate profesională în cînt, și o aprofundare temeinică a sensului textului literar, o trăire intensă a complexului personaj (ucigaș, țar, tată), o declamație, frazare și dicțiune impecabile, calități dovedite cu prisosință de oaspetele iugoslav. În multe momente ale operei cîntărețul este depășit de actor, nu numai în recitativ, adesea, chiar în redarea melodiei în care declamația, avînd un rol expresiv covîrșitor, trece pe prim plan. Ciangalovici a știut să aplice inteligent sfaturile lui Stanislavski care cerea cîntărețului să transmită nemijlocit publicului cuvîntul pronunțat pe scenă. Ceea ce a diferențiat creațiile realizate în Boris de Saliapin, Reizen, Petrov, Zaleski, Folescu, Istraty, Secăreanu, Ohanezian, Loghin etc. a fost tocmai modul cum a stabilit echilibrul dintre declamație și melodie. Miroslav Ciangalovici a reușit să dea viață personajului nu numai prin vocea sa colorată și suplă dar mai cu seamă prin sensibilitatea sa muzicală și remarcabilul său simț dramatic. De-a lungul puternicei drame muzicale, de la prima apariție din scena încoronării, în care, surd la cîntecele de slavă ale mulțimii, mărturisește, cu adîncă interiorizare, tristețea ce-i apasă sufletul, pînă la zguduitoarea scenă a testamentului și a morții, am asistat la o gradată și bine dozată creștere a unei mari palete expresive. Creația basului iugoslav Ciangalovici a produs o vie impresie asupra publicului care l-a răsplătit cu neprecupețite aplauze. Credem însă că folosirea unor intonații prea dure, care au depășit, în unele momente, limitele declamației musorgskiene, deformînd sau chiar înlăturînd melodia nu este cu totul recomandabilă.

O egală contribuție la reușita spectacolului a adus-o un colectiv de soliști de primul rang, care au imprimat fiecărui personaj caracteristicile indicate de Musorgski și anume: Zenaida Pally, Vera Rudeanu, Maria Săndulescu, Maria Șindilaru, Mihaela Botez, Mihai Stîrbei, Octav Enigărescu, Ion Stoian, Ioan Hvorov, Constantin Iliescu, Vasile Diaconescu etc. Toți merită elogii.

Aș vrea totuși să relev două dintre aceste valoroase realizări: inocentul întruchipat de tenorul Ion Stoian, în care artistul folosește uneori chiar vocea albă, dezimpostată, pentru a reda rătăcirea minții „nebunului", exprimînd o sfîșietoare durere prin acel scurt leit-motiv, format din repetarea a două note, la interval de o secundă mică (simbol al suferinții întregului popor oprimat de regimul țarist), precum și cuvintele adresate lui Boris, pronunțate naiv dar cu atît mai semnificativ. De asemenea doresc să subliniez progresul dovedit de cîntărețul Ioan Hvorov în rolul șarjă al călugărului Varlaam.

Orchestra a sunat închegat, omogen și suplu, răspunzînd (deși uneori cu o intensitate exagerată) bagheței experimentate a dirijorului A. Chisadji.

AL. COLFESCU

Miroslav Ciangalovici

Recitaluri vocale

AYHAN BARAN

În zilele celui de al doilea Concurs și Festival Enescu, din 1961, talentatul cîntăreț turc devenise o figură populară. Înzestrat cu o voce de calitate, cu un atrăgător temperament scenic și — mai mult — cu o reală putere de captivare a publicului, el lasă să se întrevadă dezvoltarea viitoare a acestor laturi artistice deosebite. Era însă departe de a fi ceea ce am putea numi un stilist și catifelarea glasului său plin de cantabilitate nu putea totuși să ascundă lipsa unei aprofundări a diversității textelor prezentate.

Ayhan Baran este însă un talent autentic, înzestrat cu sete de cunoaștere și perfecționare și iată că recitalul pe care ni l-a oferit în cadrul celei de a treia ediții a „Festivalului Enescu" a concretizat progresele realizate în ultimii ani de către tînărul cîntăreț. Vocea sa sună poate mai plin și mai rotund, fiind controlată de o auto-exigență sporită, iar flexibilitatea cu care este condusă a transformat-o într-un instrument suplu, supus necesităților expresive cele mai variate. Prima probă concludentă — aria de concert și ariile din „Răpirea din Serai" și „Don Giovanni" de Mozart, în care s-a vădit, pe deasupra umorului nativ, fidel adaptat întruchipării personajelor bufe, o intuiție stilistică foarte lăudabilă. O mențione deosebită pentru aria lui Osmin cu saltu-rile vocale periculoase care au fost parcurse cu o siguranță fără greș și — în plus — cu un anumit colorit pitoresc, autentic.

Se cuvine să subliniem orientarea — meritorie la un cîntăreț tînăr — către un repertoriu de aleasă substanță muzicală, care ne-a permis, efectiv, să trecem în revistă epoci variate de dezvoltare ale liricii vocale de cameră, de la ariile preclasice de Haendel, Buononcini și Monteverdi pînă la melodiile lui Enescu, reprezentată prin cea intitulată „Tu m-ai uitat" (*Languir me fais*), tălmăcită cu o sensibilitate adecvată.

Plăcerea sinceră pe care ne-a făcut-o recitalul ne determină să semnalăm și anumite rezerve, cu atît mai mult cu cît știm că Ayhan Baran este capabil să se auto-depășească ; acestea se referă la unele exagerări ale efectelor comice, concretizate într-un *parlando* nu totdeauna de cel mai bun gust („Balada puricelui" de Mussorgski, finalul „Ariei catalogului" din „Don Giovani" de Mozart), care au contrastat cu ținuta generală ridicată a recitalului.

În excelentă formă instrumentală și muzicală, Ferdinand Weiss a fost, la pian, un partener ideal al talentatului cîntăreț turc, stabilind cu acesta o fuziune interpretativă demnă de o adevărată după amiază de „Festival Enescu".

KIM BORG

Valorosul bas finlandez este dintre acei artiști ai cîntului care demonstrează practic la ce înalte rezultate artistice se poate ajunge atunci cînd glasul devine instrumentul de expresie al unei inteligențe mereu active, al unei culturi muzicale ce știe să descopere valorile esențiale — uneori mai puțin cunoscute — ale patrimoniului clasic și contemporan.

La București, Kim Borg nu s-a aflat în cea mai bună formă vocală și nu se poate spune că satisfacțiile estetice excepționale pe care ni le-a oferit s-au datorat splendorii glasului. În schimb, recitalul său a fost, ca alcătuire și realizare stilistică, unul din punctele culminante ale Festivalului. Nici o singură piesă din cele incluse în repertoriul său nu a fost luată din arsenalul succeselor sigure și facile. Fiecare aduce un interes nou și deosebit, ridicînd în același timp probleme interpretative specifice ; din acest punct de vedere Kim Borg a oferit o lecție practică de mare semnificație participanților la concursul de canto, arătîndu-le încotro trebuie să-și dezvolte măiestria și sensibilitatea diferențiată, pentru a deveni cu adevărat factori de răspîndire a culturii muzicale și nu simpli posesori de daruri native, neșlefuite.

Kim Borg pornește totdeauna de la înțelesul textului poetic, de la imaginea conturată de acesta, mlădiindu-și resursele interpretative în scopul obținerii unei maxime plasticități. Rostirea muzicală a versului este gîndită în cele mai mici amănunte și totuși pe deplin spontană, cuceritoare — de pildă — în paginile pline de umor, totuși stilistic foarte exigente, cum sînt „Cîntecele vesele" de Telemann. Includerea, în program, a unor fragmente din operele lui Monteverdi a avut darul, pe lîngă de a ne reaminti de frumusețea sfîșietoare a celebrului „lamento" din „Arianna" — pagina cea mai celebră a primului secol de dezvoltare a artei lirice — să aducă în actualitate opera „L'Incoronazione di Poppea", reprezentată cu mult succes în alte țări și care, alături de „Orfeo" s-ar cuveni ascultată integral și la noi, măcar într-o execuție de concert. Fără îndoială că popularizarea acestor capodopere ar arunca, pentru mulți iubitori de operă, o lumină mai clară asupra dezvoltării ulterioare a teatrului muzical, care s-a abătut adesea de la noblețea sa originară.

Dacă ariile de Mozart, redate cu o exactitate apreciabilă a stilului pur nu au atins totuși perfecția, date fiind condițiile vocale momentane, în partea a doua a programului Kim Borg și-a dat întreaga măsură a măiestriei sale de interpret-muzician. Se cuvine să subliniem în chip deosebit dorința sa de a prezenta o lucrare semnificativă din creația lui Enescu și reușita — poate unică în Festival printre oaspeții străini — în interpretarea melodiilor pe versuri de Clément Marot. Am avut marea bucurie de a asculta binecunoscutele cîntece într-o redare pe deplin autentică și totuși abundînd în valori originale, care se impune studiului tinerilor cîntăreți, cu atît mai mult cu cît ne-a rămas documentul sonor — discul înregistrat de „Electrecord" din recital.

Cele „Trei cîntece de dragoste" de Irjö Kilpinen ne-au luminat unele aspecte din valoroasa lirică vocală de cameră finlandeză, pătrunsă de sentimentul sobru și interiorizat generat parcă de peisajul specific splendidei țări nordice iar „Melodiile ebraice" de Maurice Ravel, melopei orientale pline de culoare, au încheiat recitalul oferindu-ne o dovadă în plus a ariei largi de cuprindere a preocupărilor marelui interpret, la fel de familiarizat cu toate stilurile.

Acompaniamentul la pian a fost susținut cu discreție și bun gust de către Victoria Ștefănescu, care a profitat cum se cuvenea din colaborarea interpretativă cu unul din marii cîntăreți de concert ai lumii.

ALFRED HOFFMAN

BALET

Talent și măiestrie

Cel de al III-lea Concurs și Festival „George Enescu" ne-a prilejuit reîntîlnirea cu soliștii baletului sovietic, care au prezentat publicului nostru, în frumoasele zile ale lunii septembrie, cîteva spectacole.

Atît spectacolele binecunoscute publicului romînesc ca „Lacul lebedelor", „Floarea de piatră", cît și „Paganini" și „Locotenent Kije", pe care artiștii sovietici le-au prezentat pe scena noastră pentru prima oară, au constituit adevărate triumfuri artistice.

Astfel „Lacul lebedelor" a fost plin de viață și elan, lăsîndu-ne impresia de realitate în cadrul convenției basmului, prin atitudinea contemporană față de materialul romantic.

Nu este vorba de o comparație a valorilor pe plan individual: pe scena noastră, în același spectacol, au dansat în rolul Odettei — Odilia, Maia Plisețkaia, Beryl Gray, Irinel Liciu, Ileana Iliescu, Alexa Dumitrache și Magdalena Popa. Fiecare a avut în acest rol deosebit de dificil prin complexitatea lui, un aport creator. Creațiile balerinelor sovietice Rima Karelskaia și Timofeeva, au purtat de asemenea o pecete personală. Dar este de remarcat îndeosebi la aceste spectacole ale ansamblului sovietic corelația perfectă dintre corpul de balet și soliști, în scopul concentrării tuturor mijloacelor pentru punerea în valoare a personajului principal „lebăda".

Pentru a se atinge acest scop calea este pe cît de grea pe atît de simplă: pregătirea individuală în colectiv și o mare exigență artistică din partea fiecărui dansator. Numai astfel se poate obține o unitate de ansamblu interpretativ printr-un înalt nivel al tuturor elementelor. Acest lucru înseamnă că fiecare dansator de ansamblu este un caracter și toți laolaltă un solist. Nu vom face o analiză dezvoltată a interpretărilor valoroase ale soliștilor Karelskaia și Timofeeva (Odetta-Odilia), a lui Hohlov sau Fadeicev (Siegfried), ci am dori să subliniem mai mult omogenitatea realizării.

Tot sub semnul perfecțiunii colective, s-au înscris cele două piese de balet într-un act: „Paganini" pe muzică de Rachmaninov, „Locotenent Kije" de Prokofiev, baletul „Floarea de piatră" de același compozitor. Montarea acestuia din urmă, de către un reprezentant al tinerei generații, regizorul Grigorovici, a avut mult farmec și poezie. Povestea din Ural a fost transpusă coregrafic cu mare expresivitate. Ca și în „Lacul lebedelor" creația balerinei Maximova și a dansatorului Leh s-au supus criteriului de ansamblu, slujind conflictul dramatic.

Profesorul Leonid Labrovski reușește în baletul „Paganini", printr-o coregrafie simplă, clasică, să scoată în evidență acțiunile eroului principal care este compozitorul Paganini, urmărind ideea de curaj și forță pe care o insuflă creatorului grațioasele muze. În rolurile titulare am admirat pe aceeași Maximova și Leh. Maximova a impresionat prin gingășie și dinamism, printr-un dans sensibil și avîntat, o deosebită eleganță și agilitate a mișcării. Aceste calități i-au îngăduit să rezolve dificile probleme coregrafice. Pe lîngă tehnica interpretării ea se remarcă și printr-o forță artistică lăuntrică. Locotenent Kije, spectacol original prin însăși tematica sa a oferit tinerilor maeștri de balet Olga Tarasova și A. Lapauri, posibilitatea să-și manifeste liber imaginația. Ei au exprimat prin limbajul dansului, cu vervă și umor, satira scriitorului Tearinov, realizînd scene de mare efect, cum au fost, de exemplu, *Parada militară, Nunta și înmormîntarea inexistentului Kije* sau *Scena finală, Scena morții țarului Pavel*, împuns de peniță răzbunătoare.

Acest spectacol satiric, deseori cu caracter grotesc, s-a remarcat prin plasticitatea expresiei artistice și stilul nou, contemporan. Tinerețea și prospețimea realizării au „trecut rampa", au cucerit publicul creînd o atmosferă de bună dispoziție generală. Tinerii regizori Tarasova și Lapauri au dovedit prin mijloacele folosite un diapazon foarte larg.

Divertismentele coregrafice, înmănunchiate într-un singur spectacol, au fost izbutite din toate punctele de vedere. Ele au avut o mare forță expresivă atît prin compoziția coregrafică cît și prin măiestria și virtuozitatea execuției.

Adîncirea expresiei, poezia și umanismul, realismul interpretării coregrafice și fuziunea perfectă dintre soliști și ansamblu, iată însușirile ce au determinat deosebita plasticitate a spectacolelor date de baletul sovietic.

Artiștii dansatori sovietici, reprezentanți de seamă ai școlii sovietice de balet, ne-au dovedit o gamă largă de posibilități coregrafice, demonstrînd că sînt demni continuatori ai Pavlovei și ai lui Nijinski.

Subliniem prezența personalităților artistice Marina Semionova și Ermolaev, care au participat la toate aceste realizări, îndrumîndu-le cu experiența lor de mari artiști și pedagogi. Astfel, tinerețea colectivului a fost susținută de competența celor vîrstnici și amîndouă puse în slujba creației.

TILDE URSEANU

Gaspar Cassado

Din vechea și strălucita pleiadă de slujitori ai violoncelului, Gaspar Cassado ne-a adus mesajul unei arte generoase, hrănită de cele mai bune tradiții interpretative de la răscrucea a două secole.

Ca solist în Concertul de Haydn (acompaniat de orchestra Radioteleviziunii sub conducerea lui Iosif Conta) și prin recitalul (în care a avut-o ca parteneră pe Cheko Hara de Cassado), violoncelistul a parcurs cîteva din epocile mari ale literaturii instrumentului. Am asistat nu la o „performanță stilistică" de suprafață, ci la o adevărată lecție de aleasă interpretare, pătrunzînd în adîncimea unui univers, de fiecare dată altul, de fiecare dată scăldat în mulțimea de lumini a unei noi viziuni.

Frescobaldi (*Toccata*) apare în cîntul său de o gravitate statuară, de o expresie a frazelor și nuanțelor reținută. Surprinși, la început, de lipsa a ceea ce se imprimă de obicei *Concertului* de Haydn : strălucire virtuoză într-un context de amplă simfonizare, ne-am convins imediat că ne aflăm în fața unei alte concepții, ce urmărește în primul rînd un clasic echilibru, într-o atmosferă de cameră specifică, în bună măsură muzicii lui Haydn. Noblețea și gingășia au însoțit permanent fiecare temă, care au fost distribuite armonios pe parcursul ciclului, imprimînd, în mare, tenta mișcărilor. Paletă bogată — voioșie, umor, vigoare — în care domină însă generozitatea ne-a dezvăluit în *Variațiile* de Beethoven pe o temă din „Flautul fermecat". *Sonata în re major* de Mendelssohn-Bartholdy a fost realmente inundată de sonorități luminoase ce conturau lirismul ei senin, reconfortant. Cea mai serioasă performanță, însă, a marcat-o înscrierea în program — ca fine al recitalului — a *Sonatei în fa major* de Brahms. Cu o uimitoare putere tinerească, Gaspar Cassado a stăpînit complexitatea de conținut și formă a lucrării, complexitate dublată de aproape insurmontabile dificultăți tehnice. De aci redarea convingătoare a forței bărbătești, a accentelor pastorale și a liricii nostalgice brahmsiene, care se împletesc în cea de-a doua Sonată într-o construcție impunătoare și dramatică. Nu putem uita, de asemenea, tălmăcirea străbătută de bun gust, discreție și culoare dată *Piesei în formă de habaneră* de Ravel, violoncelistul dovedindu-și, de astă dată, afinitățile cu „ibericul" lucrării compozitorului francez.

Ceea ce caracterizează interpretarea lui Gaspar Cassado, în întregul ei, indiferent de categoria de stil căreia-i aparține una sau alta dintre lucrări, este păstrarea unei distinse cantabilități, accentuîndu-se astfel o latură a expresivității instrumentului. Frazarea sa urmărește firescul dictat de însăși „fraza" compozitorului, de sensul cadențelor și de rolul acestora în cadrul arcului construcției. Tipul acesta de frazare este realizat cu ușurință prin varietatea articulațiilor de arcuș și un simț al dozării timpului între imperceptibile rețineri și riguroase respectări ale valorilor. Nuanțele, mai întotdeauna intime, presupun cîteva planuri bine diferențiate în cadrul unității agogice, iar alăturarea lor, subliniat clasică, se face prin etajare și nu prin îndelungi gradații între sonoritățile minime și maxime.

Sînt trăsături ce conferă lui Gaspar Cassado acea calitate de „muzician" — calitate încă atît de rar întîlnită în chiar lumea virtuozilor de mare faimă.

Îndelungata și ideala colaborare cu pianista Cheko Hara s-a transmis — în ciuda supralicitării sonorităților pianului pe alocuri — în concepția unitară a unui bogat și prestigios program.

GHEORGHE FIRCA

André Navarra

Apreciată prin prisma unicei sale manifestări, ca solist în Concertul de Dvorak (acompaniat de orchestra Radioteleviziunii, dirijor Emanoil Elenescu), personalitatea violoncelistului André Navarra apare ca o întruchipare desăvîrșită a tipului de *interpret concertist*, în sensul de „eminență a instrumentului", dispunînd de autoritatea și în același timp forța interioară necesară pentru a reda, la înalta temperatură a creației însăși, lucrarea interpretată. Aceasta din urmă a prilejuit solistului împlinirea cu admirabilă autenticitate a cerințelor expresiei romantice : impetuozitate și patos, sublinieri ale contrastelor emoționale prin planuri dinamice net diferențiate și un rubato adecvat (deosebit de expresiv a fost modelată *cantilena nostalgică* din partea a doua), generozitate, dacă nu chiar exaltare a tonului, totul într-o permanentă și hotărîtă emulație a virtuților individuale în raport cu cele ale orchestrei (nu întotdeauna îndeajuns de maleabilă și concordantă cu intențiile interpretului).

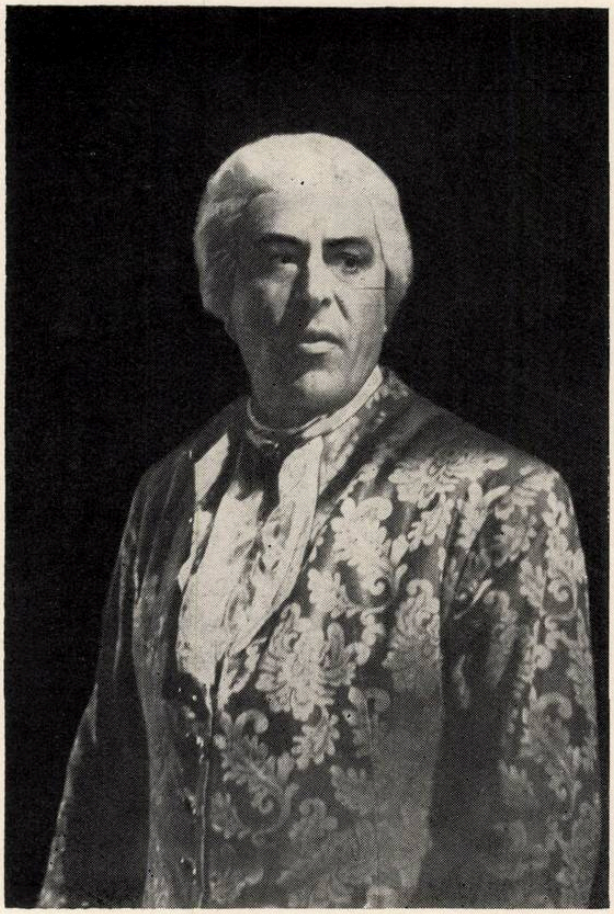
Suita a doua de balet „Întoarcere din adîncuri" de Mihail Jora a fost înfățișată în cadrul aceluiași concert într-o versiune care a accentuat simfonismul dens și printr-un binevenit contrast, momentele lirice și cantabile ale partiturii, ceea ce a conferit o notă particulară interpretării dirijorului Emanoil Elenescu.

Am regretat în Toccata și Fuga în re minor de Bach absența preocupării de discernere a elementelor aliajului polifonie-melodie-acordică, care ar fi suplinit în bună parte unele îndepărtări de stilul originar, reproșate în genere orchestrației lui Leopold Stokowski.

L. F.

Ștefan Ruha — Paul Popescu

A obține aprecierea unanimă atît a publicului cît și a muzicienilor, tocmai în timpul Festivalului „George Enescu" cînd, datorită unor manifestări de o ținută artistică deosebită, exigențele sporesc, este

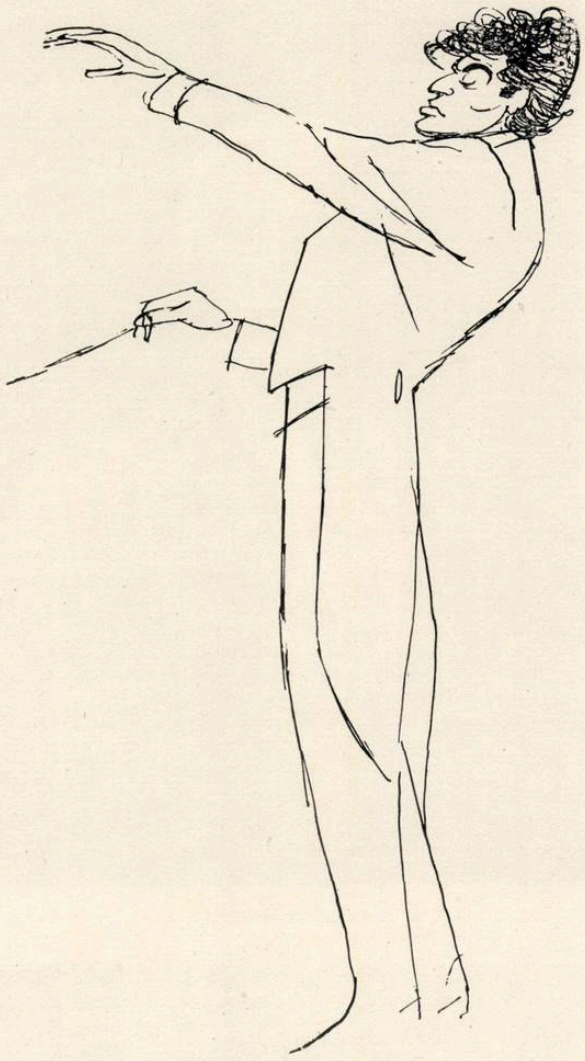


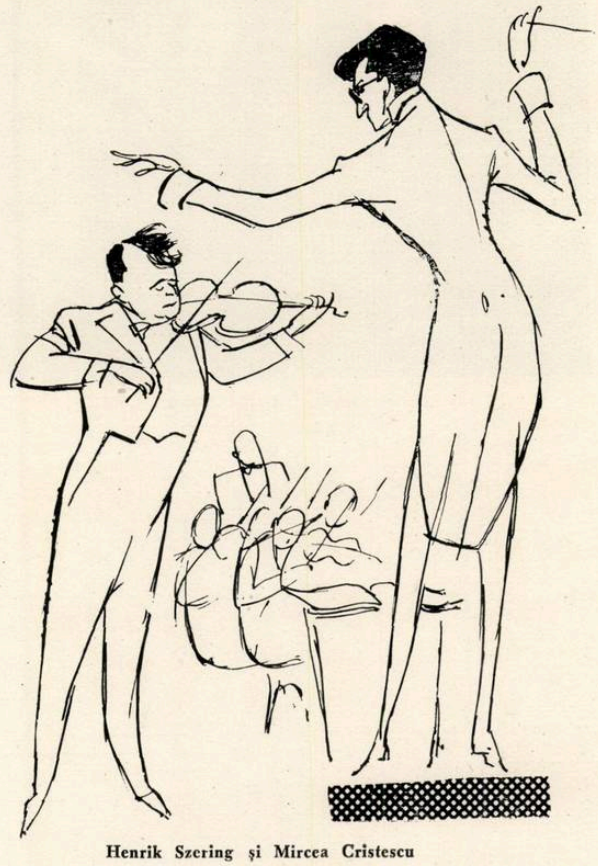
Kim Borg

André Cluytens și Ion Voicu

Gaspar Cassado și Iosif Conta

Dirijorul Zubin Mehta





Henrik Szering și Mircea Cristescu

H. v. Karajan

o performanță. Sincer vorbind, nu ne-am așteptat, nici alții poate, ca concertul Orchestrei Cinematografiei, dirijat de Paul Popescu să reușească pe deplin acest lucru.

Este cunoscut faptul că tînărul dirijor a făcut frumoase progrese. Tehnica dirijorală sigură, apreciată și înainte, este dublată acum de gîndirea riguroasă, pătrunderea în tainele partiturii, sobrietatea, preocuparea de a reda convingător muzica. Paul Popescu s-a convins, se pare, că nu viziunea proprie asupra unei lucrări poate fi baza unei interpretări fidele, ci însușirea întocmai a gîndirii autorului, identificarea cu acesta care constituie concepția cea mai „originală", de fapt singura valabilă. (De altfel, cine s-a mai îndoit de acest adevăr, sperăm că s-a convins în urma audierii concertelor date de Karajan).

Am observat încă un lucru cu ocazia concertului : seriozitatea cu care s-a pregătit dirijorul, începînd cu studierea amănunțită a partiturii (*Magnificat* de Bach, de pildă, a dirijat-o fără partitură), pînă la munca asiduă depusă împreună cu instrumentiștii. Cheia succesului trebuie căutată tocmai în acești factori.

Nu este mai puțin adevărat, însă, că și programul ales : *Simfonia de cameră* de George Enescu, capodoperă incontestabilă, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Haciaturian, avînd ca solist pe Ștefan Ruha și *Magnificat* de J. S. Bach, este nu numai în măsură de a atrage un numeros auditoriu ci și de a-l încălzi.

Simfonia de cameră, prin complexitatea facturii și bogăția expresiei, constituie o piatră de încercare pentru orice formație cît de redutabilă ar fi ea. Executanților li se pretinde nu numai stăpînirea absolut sigură a instrumentului dar și o practică îndelungată în domeniul muzicii de cameră. În ansamblu, ar fi bine ca orchestra să sune la fel ca o orgă bine mensurată de pe timpurile marelui cantor din Leipzig. Fiecare voce trebuie auzită fără ca una să predomine iar altele să constituie doar voci de umplutură. Revalorificarea căpătată de polifonie în partitura lui Enescu, concepția liniară reclamă o astfel de interpretare. Fiecare nuanță în parte se cere bine cîntărită și încadrată în armonia generală a nuanțelor iar expresivitatea liniilor judicios dozată. Altfel, se ivește pericolul de scădere tocmai a potențelor expresive. Cum a răspuns formația la aceste cerințe ? În mare parte mulțumitor. S-a simțit totuși lipsa mijloacelor necesare a tălmăci în condiții optime o partitură polifonică, adică tocmai lipsa practicii muzicii de cameră. Dar, să nu exagerăm, în ansamblu interpretarea a convins, datorită, mai ales, însuflețirii cu care a cîntat fiecare instrumentist.

Ștefan Ruha a prezentat *Concertul pentru vioară și orchestră* de Haciaturian într-un fel cum poate nu și l-a închipuit nici autorul. Dar se cuvine a sublinia că a convins mai mult ca oricînd. Acest concert „îi vine" bine. Cantilenele sale, cîteodată patetice, verva ritmică, bravura instrumentală, amintind de practici populare, au oferit solistului posibilitatea să etaleze o variată gamă de mijloace interpretative. De data aceasta nu ne-a deranjat nici „obiceiul" lui Ruha de a accelera cîteodată tempo-ul. Dimpotrivă, Concertul lui Haciaturian parcă ar cere-o ; în orice caz, dacă nu este așa, nu supără. Succesul de care s-a bucurat atît interpretul cît și compozitorul reprezintă o dovadă certă. Paul Popescu a fost un acompaniator atent. L-a însoțit cu delicatețe pe solist, a subliniat intențiile acestuia, urmărind inflexiunile expresive cu abilitate.

În partea a doua a concertului a răsunat una din capodoperele lui Bach : *Magnificat*. Există două versiuni ale acestei lucrări. Prima, în mi bemol major, compusă între anii 1723—1726, a doua în re major (versiunea prezentată în cadrul concertului), scrisă între anii 1727—1736. Datele exacte în privința compunerii celor două versiuni n-au putut fi precizate pînă în momentul de față. Alături de oratoriu, cantată și missă, Magnificat este o formă specifică a muzicii vocal-instrumentale care folosește același aparat de interpretare ca și primele (adică solo vocal, cor mixt și orchestră). Chiar și din punct de vedere formal există puncte comune, mai ales cu cantata. Și Magnificat se bazează pe numere de sine stătătoare, destinate deopotrivă corului și soliștilor vocali. Dar, spre deosebire de oratoriu și cantată, legătura între numere este mai organică, datorită, în primul rînd, textului. Lipsește cu desăvîrșire recitativul. Această formă a existat și înainte de Bach. La el, însă, Magnificat, ca de altfel și Cantata și Missa, sparge cadrul îngust liturgic. Simfonizarea orchestrei, potențarea discursului coral, fac ca această muzică să se înscrie în rîndul formelor vocal-instrumentale monumentale.

Versiunea a doua constituie, fără îndoială, o prelucrare a primei. Ea vădește schimbări, nu cantitative, ci de esență. Stîngăciile (au existat bineînțeles și la Bach) sînt eliminate iar cele pentru intercalări, din care trei în limba germană, — restul textului este în latină, — scoase complet. Orchestra este mărită cu doi flauți. Se înțelege că versiunea în re major, pe lîngă faptul că este ultima, are și avantajul tonalității atît pentru coarde cît și pentru trompete (în re).

Execuția a fost minuțios pregătită de către corul de cameră *„Madrigal"* al Conservatorului, condus de Marin Constantin, și de către orchestră. Interpretarea s-a situat, credem, la înălțimea lucrării. Corul „Madrigal" este un ansamblu omogen, compus din voci de calitate. Tehnica sa vocală remarcabilă, dicțiunea clară, atacul cu promptitudine. Această formație tînără, datorită muncii perseverente de instruire, realizată de către conducătorul său, datorită entuziasmului care se simte permanent, a ajuns la un nivel de execuție ridicat. Îi întrevedem o frumoasă ascensiune. Ceea ce poate fi discutat, însă, este felul emiterii sunetului în cadrul coloraturilor (vocalizelor). Accentuarea fiecărei note, dacă prezintă avantajul clarității, dăunează fluidității liniei melodice și totodată o scoate prea mult în relief. Întrucît Bach folosește această manieră de scriere vocală mai cu seamă la contrasubiect sau tema secundară, credem că acest fel de atac nu este recomandabil.

Fiecare din cei patru solisti vocali a contribuit la reușita concertului. Emilia Petrescu, chiar dacă n-a fost în forma vocală cea mai perfectă, ne-a încîntat totuși prin tehnica sa impecabilă, mai ales în redarea coloraturilor, frazarea sobră, dar eficace, adecvată stilului, prin muzicalitatea ei.

Martha Kessler, în permanent progres vocal, a demonstrat încă o dată că știe să interpreteze muzica lui Bach. Volumul este în continuă creștere, îndeosebi în registrul grav. De asemenea, ne-a impresionat modul cum s-au realizat trecerile de la un registru la altul. Atît în duet, dar mai ales în arie, ea a emoționat.

Vocea lui Anton Schlezak — tenor, — remarcat de noi și cu alte ocazii, este perfect potrivită, după părerea noastră, pentru interpretarea oratoriului. Coloraturile în registrul acut, mai ales, îi convin de minune. Acolo glasul are strălucire, sună cristalin și totodată cald, expresiv. Pe lîngă aceasta, „simte" și stilul. Ar trebui să insiste la eliminarea defecțiunilor în privința emiterii sunetului în registrul grav și mai ales în trecerile dintr-un registru într-altul.

Revelația a fost pentru noi Vasile Micu. Recunoaștem că pînă la acest concert, valorosul solist nu a convins interpretînd muzica barocă. Complet altfel de astă dată. Stăpîn pe voce, el a cîntat simplu, curgător, natural, întocmai așa cum se cere a fi interpretată muzica polifonică.

Paul Popescu a fost un „conducător" sigur, plin de energie. Poate, în unele locuri, a exagerat în privința rigurozității mișcărilor, ceea ce a imprimat orchestrei și corului un fel de a cînta prea sacadat. O mai mare cursivitate în *Magnificat* n-ar fi stricat.

În rezumat un concert demn de cadrul festiv în care a răsunat.

A. PORFETYE

Valentin Gheorghiu, Monique Haas și Mihail Jora

Monique Haas — C. Bugeanu Dan Iordăchescu W. Mc. Alpin

Publicul sălilor de concert îl apreciază pe dirijorul Constantin Bugeanu ca pe un pasionat propagator al marilor valori ale muzicii clasice și contemporane. Concertul din seara zilei de 11 septembrie, dat de orchestra Cinematografiei sub conducerea sa, datorită bogatului conținut și frumoasei sale ținute interpretative, s-a înscris printre cele mai substanțiale și interesante programe simfonice ale Festivalului.

Am putut asculta alături de două lucrări monumentale ca Simfonia a III-a de Enescu și „Cîntecul pămîntului" de Mahler, o valoroasă primă audiție: Concertul pentru pian, alămuri și două harpe de Paul Hindemith. Ca și Stravinski și Ravel, Hindemith reeditează genul muzical denumit „Spielmusik", în care folosește orchestra de cameră cu componente diferite, punînd accentul mai mult pe latura concertantă, de virtuozitate și reducînd simțitor aparatul orchestral care capătă o funcție acompaniatoare. Concertul de Hindemith, datînd din 1930, este caracteristic stilului de tranziție al compozitorului între operele sale de tinerețe ce se remarcă printr-un oarecare abstractism și neoclasicismul perioadei maturității sale componistice. Autorul utilizează cu măiestrie o tehnică contrapunctică expresivă și folosește originale asocieri și contraste de timbre. Unele pasagii lirice, respectiv tema variată din partea a III-a de o nobilă muzicalitate, alternînd cu pasagii de o mare vitalitate ritmică, ca de pildă, cele din final, contribuie la vigoarea și expresivitatea muzicală a acestui original concert.

Reapariția pianistei franceze Monique Haas pe estrada de concert a prilejuit publicului nostru o înaltă satisfacție artistică. Această muziciană, preocupată de punerea în valoare a multor lucrări din literatura muzicală contemporană, al cărei repertoriu îmbrățișează piese de la muzica preclasică pînă la cea post-weberniană a luminat cu pasiune și profundă înțelegere paginile acestui concert. Monique Haas este o interpretă de valoare, de o cultură și autoritate muzicală incontestabilă, dotată cu o inteligență matură și un stil muzical ferm. Însușirile ei pianistice sînt o tehnică admirabilă, forță și precizie de atac, o pedalizare excelentă, sobră și totodată transparentă și acea degajare ce caracterizează pe pianistul înnăscut care se simte în elementul său în fața instrumentului. În interpretarea concertului de Hindemith, pianista și-a pus în valoare varietatea de mijloace artistice de care dispune. Viguroasă în pasagiile rapide, ea devine suplă și unduioasă în momentele de expresie lirică. Bogata sa virtuozitate, deplina stăpînire a instrumentului îi permit să creeze efecte de sonoritate ajungînd de la o concentrată interiorizare pînă la grațioasă ușurință.

Atît interpretarea concertului cît și a pieselor oferite în bis, ne-au demonstrat că Monique Haas este ghidată de o fină înțelegere a partiturii, de o imaginație muzicală suplă, plastică și pătrunsă de inițiativă. Înfăptuirea „concretă" a concepției sale în sala de concert se impune ca un act inspirat, interpretarea fiind legată în mod organic de o afectivitate sinceră și de o trăire intensă. Monique Haas convinge prin simplitatea și naturalețea muzicianului pentru care cîntatul la pian este la fel de familiar ca și vorbirea curentă.

Am mai ascultat Simfonia a III-a de George Enescu în interpretarea lui Constantin Bugeanu acum 6 ani, cu prilejul concertelor din cadrul primului Festival.

Între timp, dirijorul a aprofundat semnificația umanistă a acestei opere viguroase, mergînd pe linia redării mai tumultoase a dramaticului ei conținut. Subliniind ideile umaniste, caracteristice acestei capodopere a geniului enescian, interpretarea a reliefat bogata ei substanță muzicală, plină de grandoare și lirism.

O contribuție sensibilă la reușita acestei valoroase interpretări a adus Corul Filarmonicii de Stat George Enescu, condus de dirijorul Vasile Pîntea.

Confesiune a unei desnădejdi răscolitoare, Simfonia-cantată „Cîntecul pămîntului" de Mahler s-a născut ca rod al concepțiilor umaniste ale compozitorului.

Pradă unei grave depresiuni sufletești, cauzate de o boală grea și deopotrivă de nedreptățile suferite în acea perioadă ca director al operei din Viena, „Cîntecul pămîntului" răsună ca o mărturisire vibrantă, tragică, a unui artist care, cutremurat de injustețea socială și simțind fiorul rece al morții ce-i umbrește existența, înalță un ultim imn frumuseților și izvoarelor bucuriei pentru a-și lua apoi rămas bun de la viață și oameni.

„Cîntecul pămîntului" este o simfonie — cantată în șase părți, pentru orchestră tenor și contralto (sau bariton). Compozitorul a folosit textele unor mari poeți chinezi ca Li-Tai-Pe, Li-Bo, Cen-Sen și Van-Vei, a căror tălmăcire în limba germană a fost realizată de Hans Bethge. Se pare că versurile i-au produs lui Mahler o puternică impresie, simțindu-se atras de vraja lor și de atmosfera lor tainică, misterioasă.

Constantin Bugeanu ne-a dezvăluit cu o matură și concentrată putere de expresie patosul de natură eroico-filozofică al lumii simfonice creată de Mahler. Alături de dirijor, cei doi soliști, tenorul englez WILLIAM McALPIN și baritonul DAN IRDĂCHESCU, prin interiorizarea interpretării și calitatea deosebită a expresiei vocale, au dat viață unora dintre cele mai vibrante și mai generoase pagini din muzica secolului al XX-lea.

John Ogdon

Apariția pianistului englez John Ogdon la recitalul susținut în sala de concerte a Radioteleviziunii, a fost considerată ca un eveniment muzical de seamă.

Prin alcătuirea recitalului său, muzicianul englez pare să manifeste o vădită înclinație spre un repertoriu în care predomină latura de virtuozitate; însă în cadrul acestui program interpretul a dovedit pe lîngă virtuozitate, o concepție bogată în conținut și mijloace artistice corespunzătoare. Este de la sine înțeles că natura repertoriului său determină în bună parte și caracterul tehnicii. Pianistul uimește mai ales prin agilitatea, forța și precizia jocului său. Viguro-

sul element activ care pornește de la gest, îmbinat cu logica construcției, temperamentul înflăcărat și totodată supus unei discipline bine gîndite, iată prin ce se caracterizează personalitatea sa interpretativă.

Recitalul s-a deschis cu Sonata în do major op. 2 nr. 3 de Beethoven — una dintre cele dedicate lui Haydn. Scrisă în aceeași perioadă cu sonata nr. 1 și 2 (1795—1796), ea marchează debutul unei serii de lucrări instrumentale care se integrează în „prima manieră a lui Beethoven". Cu toate că în paginile ei se simt unele influențe ale stilului lui Haydn, imaginea muzicală beethoveniană se desprinde cu autenticitate, interpretul aducînd în această sonată vioiciunea, vitalitatea și entuziasmul celor 25 de ani ai compozitorului. Ca impresie generală, sonata prezintă un caracter pianistic strălucitor, solicitînd interpretului, în special în prima și ultima parte, o mare ușurință instrumentală. Factura concertantă a muzicii, pasagiile vibrante, paginile de bravură de la motivul în terțe al primei părți pînă la octavele impetuoase, acordurile pline de efect sau trilurile tumultoase din final — iată cîteva din elementele de virtuozitate beethoveniană pe care Ogdon le-a realizat cu succes.

Abordînd „Variațiunile pe o temă de Paganini" de Brahms, pianistul ne-a înfățișat aptitudinile sale de virtuoz.

După cele patru balade care marchează totodată și încheierea primei perioade a creației sale, Brahms consacră o bună parte din activitatea sa componistică ciclurilor de variațiuni. Cele două caiete de Variațiuni, op. 35, denumite de compozitor „Studii de pian", se bazează pe expunerea unui anumit procedeu pianistic. Cele douăzecișiopt de variațiuni construite pe baza unei dezvoltări muzicale neabătute, purtînd muzica spre o culminație de bravură, continuă în mod creator tradițiile beethoveniene. Departe de a se mărgini la problematica pur instrumentală, „Variațiunile" pe o temă de Paganini reprezintă prin marile probleme instrumentale pe care le ridică un fel de „enciclopedie" pianistică a lui Brahms. În realizarea unității și integrității acestei dificile piese, pianistul englez s-a ghidat de liniile mari ale dinamicii care străbat compoziția, de respectarea riguroasă a gradațiilor, de pregnanța culminațiilor.

Includerea în programul său a muzicii lui Chopin a solicitat interpretului, pasiune și lirism proprie celor două scherzi (nr. 2 și 3). In redarea muzicii lui Chopin, elementul rațional trebuie indisolubil legat de cel afectiv. Concepția care dirijează discursul muzical în opera lui Chopin se cere să izvorască din afectivitatea și spontaneitatea interpretului dar îmbinînd organic intuiția cu judecata, sentimentul cu rațiunea, avînturile nestăvilite cu gîndirea lucidă.

În tălmăcirea pianistului John Ogdon am resimțit înclinația sa spre aprofundarea cu precădere a elementului rațional ceea ce a făcut ca uneori vibrantele pagini ale celor două scherzouri (cu deosebire cel în si bemol minor) să nu transmită ascultătorului întreaga și bogata lor gamă de sentimente și imagini.

Caracterul extensiv declamatoriu, patosul oarecum grandilocvent și strălucirea fastuoasă a variatelor forme ale tehnicii lisztiene, pianistul le-a valorificat fără exteriorizare și fără efort în „Fantezia pe teme din Don Juan" de Mozart. Cu delicatețea și nostalgia unor îndepărtate amintiri a fost redat fermecătorul „Vals uitat" din creația aceluiași compozitor.

În încheierea recitalului am ascultat „Sonatina pentru mîna stîngă" de Dinu Lipatti, lucrare compusă în 1941 „într-o curată atmosferă românească, destul de briliantă" — după cum și-o caracterizează însuși autorul. Ne-a impresionat plăcut atenția deosebită pe care interpretul a acordat-o reliefării caracterului românesc al acestei sonatine. Năzuind spre o expunere logică a structurii muzicale, spre o claritate și precizie maximă și sesizînd toate detaliile partiturii, interpretul ne-a oferit prilejul de a reasculta Sonatina lui Lipatti într-o versiune convingătoare unitară și bine închegată.

Concertul lui John Ogdon a înscris în amintirea noastră întîlnirea cu un muzician de un temperament viguros care se dăruiește artei sale cu seriozitate și pasiune.

John Ogdon — Mircea Basarab

Prezentă la toate manifestările Festivalului, muzica românească a fost reprezentată în concertul Orchestrei simfonice a Filarmonicii prin agreabilul „Divertisment pentru orchestră de coarde și doi clarinetiști" de Dumitru Capoianu — una dintre cele mai izbutite creații ale compozitorului. Lucrarea, bine cunoscută publicului romînesc, a fost urmărită cu interes datorită farmecului deosebit al piesei, cît și bunei execuții realizate prin contribuția entuziastă a orchestrei și a celor doi soliști-clarinetiști Octav Aurelian Popa și Sandu Petrache.

Cunoscutul pianist englez John Ogdon a fost solistul Rapsodiei de Rachmaninov pe o temă de Paganini. Muzica lui Rachmaninov este mai întotdeauna percepută ca fiind legată de cîntecul popular rus, de natura și viața rusească. Creația sa este tipică prin puternicile sale trăsături lirice, elanul pasionat, frămîntarea dramatică, bucuria triumfătoare. In lucrările sale pentru pian, Rachmaninov s-a afirmat ca un maestru, știind să pună în valoare cele mai bune însușiri ale tehnicii pianistice și totodată să extindă mult cadrul instrumentului, ajungînd la ample sonorități de factură orchestrală.

John Ogdon ni s-a înfățișat ca un muzician viguros, stăpîn al gamei coloristice a pianului, înzestrat cu știința de a realiza gradațiile dinamice ale partiturii. Jocul pianistic bine gîndit s-a desfășurat condus de o concepție sobră, minuțios pusă la punct. Inteligența sa muzicală, caracteristicile tehnicii sale — forța și delicatețea atacului — cuceresc publicul. In interpretarea Rapsodiei pe o temă de Paganini, pianistul englez s-a evidențiat prin concentrare, impetuozitate masivă, îmbinate cu căutarea și reliefarea unor sonorități delicate, într-un tot armonios.

Oferind cîteva suplimente, pianistul englez ne-a dovedit însușirile sale de interpret multilateral care printr-o manieră proprie și totodată convingătoare se adaptează ușor muzicii lui Debussy sau a lui Liszt. „La fille aux cheveux de lin" de Debussy ne-a apărut într-o formă pură, de o veridică simplicitate, iar „La danse de Puck" a fost redat cu toată vena

juvenilă și grațioasă a artei sale pianistice, cu un fin simț al sonorităților, pus în valoare cu o subtilă folosire a pedalei. Din pînza sonoră creiată s-au desprins, ca din spatele unui ecran colorat, jocul nuanțat al temelor debussyste.

„Mefisto-Vals" de Liczt a sunat cu acea dezinvoltură cu care John Ogdon a învins realele dificultăți tehnice ale acestei încercate piese de concert. Imaginea unitară și scînteietoare a vîrtejului, a ispitelor demonice și a zborului ne-a fost pe deplin sugerată.

Arthur Honegger se situează printre acei muzicieni contemporani care stăpînesc simțul măreției în arta lor. Atras de creația unor mari poeți ca Valery sau Claudel, Honegger a creiat minunate și monumentale fresce muzicale. Oratoriul dramatic „Ioana pe rug", scris la sugestia actriței Ida Rubinstein care urma să întruchipeze rolul Ioanei, a fost reprezentat pentru prima oară cu prilejul tradiționalelor serbări date în cinstea Ioanei d'Arc. „Ioana pe rug — spune Honegger, este de fapt o formă de teatru care nu-i operă ci reprezintă sinteza tuturor elementelor unui spectacol cu text vorbit". Această lucrare complexă dar accesibilă, de o înaltă semnificație umană, ocupă un loc de seamă în literatura universală contemporană. Partitura este admirabilă ; originalitatea și elocința temelor, perfectul lor acord cu ideile pe care le exprimă, sinceritatea sentimentului, bogăția și varietatea ritmurilor, măiestria desăvîrșita a culorii orchestrale și corale fac din acest oratoriu o lucrare reprezentativa. Honegger posedă pe deplin sufiul dramatic al dalturilorului de scene monumentale, o bogata imaginație muzicala, sobrietate în expresie și o mare putere de interiorizare, însușiri necesare creatorului de tip muzical dramatic.

La pupitrul Orchestrei filarmonice, dirijorul Mircea Basarab a condus cu autoritate și simț al unității vastul aparat muzical (orchestră, soliști vocali, recitatori, cor mixt, cor de copii). Lucrarea a solicitat dirijorului rezolvarea multor dificultăți ale partiturii : realizarea diferitelor mijloace de expresie ca declamația, cuvîntul șoptit, efectele de strigăte, freamătul corului mare, acompanierea de către orchestră a vocilor vorbite, justa proporționare a principalilor piloni ai lucrării și multe alte laturi tehnice.

Alături de dirijor și orchestră, admirabilul grup de soliști alcătuit din cîntăreții Arta Florescu, Emilia Petrescu, Martha Kessler, Ion Piso, Nicolae Gafton, Valentin Loghin, actorii Tatiana Iekel, Fory Etterle și Septimiu Sever cît și contribuția expresivă a corurilor mixte și de copii, pregătite de dirijorii Vasile Pîntea și Stelian Olariu, au dat strălucire acestui oratoriu oferind publicului participant o valoroasă interpretare.

Li — Min — Cean — Mircea Cristescu

Concertul orchestrei Radioteleviziunii ne-a prilejuit reîntîlnirea cu pianistul chinez Li-Min-Cean care s-a bucurat de aprecierea entuziastă a publicului romînesc încă de la primul Concurs Internațional „George Enescu" cînd i s-a decernat premiul I. Ca oaspete al Festivalului, tînărul solist ne-a prezentat Concertul nr. III în do minor de Beethoven. Se spune adesea că interpretarea muzicii lui Beethoven este un criteriu de apreciere a forței și maturității unui pianist. „Ca să fii în stare să redai pe Beethoven — scrie Richard Wagner — trebuie să ai capacitatea de a *crea* odată cu el". Această ideie a lui Wagner clarifică în multe privințe sursa dificultăților de interpretare a creației beethoveniene. În interpretarea lui Li-Min-Cean, am descifrat un Beethoven autentic clasic. Evitînd romantizarea exagerată, frenetică și deopotrivă rigiditatea academică, uscăciunea, pianistul a pătruns cu noblețe în esența muzicii beethoveniene. Profilul interpretului se caracterizează prin sobrietate, calm și un desăvîrșit echilibru. Încordarea intensă, lipsa oricărei „poze", trăirea sinceră, dăruirea de sine în fața publicului și a instrumentului, caracterul emoțional al interpretării, iată cele mai frumoase trăsături ale artei sale care vorbește cu adevărat, dezbrăcată de orice element exterior.

Li-Min-Cean se supune sentimentului și năzuiește înainte de toate spre exprimarea acestui sentiment.

Pianistul a dovedit că stăpînește instrumentul datorită unei bune școli pianistice, unei ușurințe plină de siguranță și mai ales datorită tonului său frumos care răsună plin de poezie. Am putea afirma că particularitatea farmecului său pianistic constă în primul rînd în cantabilitate. Arta sa de a nuanța, de a colora, îi permite să dea fiecărei fraze un relief de o mare intensitate și delicatețe. Un crescendo, un ritardando, devin sub mîinile sale ceva viu, luminînd justa semnificație a frazei muzicale. El urmărește intonarea expresivă și caracteristică a melodiei, modelarea plastică a frazei, perspectiva ei sonoră.

Concertul III de Beethoven — prin factura sa — se ridică deasupra nivelului concertelor solistice din acea epocă, în care de obicei solistul domină, conduce, orchestrei revenindu-i modestul rol de acompaniator. Înțelegînd contribuția deosebit de importanta a ansamblului orchestral în acest concert, dirijorul Mircea Cristescu a realizat cu succes caracterul dialogat al muzicii ; orchestra nu a acompaniat pur și simplu ci „și-a spus cuvîntul", fiind un partener dinamic și însuflețitor.

Suplimentele acordate de Li-Min-Cean : „Cîntec de leagăn" de Hă-Lu-Din și poetica piesă „Zborul boabelor de orez" de Sun-I-Cean au adus ecouri ale muzicii contemporane chineze ; veridică, temperamentală a sunat și interpretarea sprințarului „Joc" de Radu Paladi.

Cu „Suita sătească" Enescu reia firul creației sale izvorîte din viața și priveliștile locurilor natale. Caracterul programatic al lucrării este mărturisit prin însăși titlurile celor cinci tablouri rustice. În „Suita sătească" ca și în „Impresii din copilărie" se evidențiază intonația de proveniență folclorică. Spre deosebire de lumea intonațională a „Poemei" sau „Rapsodiilor" unde inspirația populară este evidentă, palpabilă și bine conturată, în „Suita sătească" ea se află sublimată într-o expresie cu totul personală, într-o originală transfigurare muzicală ce evocă prin ceața amintirii viziunea satului romînesc. Dirijorul Mircea Cristescu s-a dovedit a fi înțeles și vibrat la poezia emoționantă a acestor pagini sugestive.

În încheierea programului orchestrei Radioteleviziunii, am reascultat Concertul pentru orchestră de Bartók, compus în 1943, în ultima sa perioadă de creație. Această lucrare răscolitoare și de un dramatism copleșitor unește tonul elegiac al nostalgiei de patrie și amarul singurătății cu unele episode grotești și uneori stranii, elemente care se îmbină ca într-un noian de amintiri cu imaginea unei serbări populare pline de tumult și strălucire. Mircea Cristescu și orchestra au dobîndit un succes merituos în realizarea concertului, apropiindu-se cu înțelegere și dragoste în tălmăcirea acestei lucrări de valoare universală.

HILDA JEREA

Arthur Rubinstein

Nu numai pianiştii-concertişti dar majoritatea muzicienilor precum şi un mare număr de amatori l-au urmărit, cu mult interes, de-a lungul anilor, pe Arthur Rubinstein, unul dintre seniorii pianului şi, la ora actuală, nestorul indiscutabil al artei interpretative la acest instrument. Vîrstnicii l-au cunoscut la Bucureşti în trecut, sau peste hotare. Dar cei mai mulţi, printre care mă număr, au luat contact cu Arthur Rubinstein, din înregistrările sale pe discuri. Aşa fiind, întîlnirea *de visu* cu marele muzician, mi-a fost într-o bună măsură familiară.

Totuşi... Apreciind indiscutabil cele ce ne oferă discul modern — această „muzică în conserve" cum a numit-o cîndva cu spirit, Stravinski — trebuie să mărturisesc că urmărirea lui Arthur Rubinstein în sala de concert mi-a prilejuit criterii noi de preţuire datorită prezenţei personale a acestui magician al sunetelor, al pianului.

Debordînd de o vitalitate, bonomie şi tinereţe de invidiat, Arthur Rubinstein intră în scenă cu acea cordialitate jovială ce contribuie imens la stabilirea contactului cu publicul. Este adevărat, arta sa prestigioasă, şi în bună parte cunoscută iubitorilor de muzică, i-au pregătit marelui interpret, mai dinainte, climatul favorabil — ceea ce nu e puţin lucru. Rubinstein însuşi a afirmat necesitatea sa lăuntrică de a simţi că publicul vibrează la interpretările sale şi această solidaritate este, într-o măsură, elementul motor care îl impulsionează, îl animă, îi dă forţa şi îl entuziasmează. S-ar putea spune că îi întreţine tinereţea uluitoare pe care o vădeşte la o vîrstă atît de respectabilă. Dincolo însă de aceste elemente, să le spunem, pentru comoditate, exterioare, să-l urmărim pe marele maestru în realizările sale.

Seara Chopin, pe care ne-a dăruit-o în Festivalul „George Enescu" rămîne de neuitat. Maestrul ne-a purtat, ca într-un vis frumos, prin opera marelui poet al sunetului pe care, trăind-o cu intensitate, ne-a dezvăluit-o filtrată prin sensibilitatea şi înţelegerea sa adîncă. Fiind întrebat de noi cum vede interpretarea lui Chopin, Rubinstein a răspuns simplu : „Cîntîndu-l pe Chopin mărturisesc că nici nu mai mă gîndesc ; îl cînt însă aşa cum îl simt şi cred că nu l-aş putea reda altfel..." Fapt este că artistul şi-a făurit, de-a lungul îndelungatei sale activităţi interpretative, imagini bine definite despre fiecare din lucrările marelui romantic, pe care ni le oferă acum cu şlefuirea definitivă a unui încercat şi priceput giuvaergiu. Nu vom eluda desigur, baza interpretărilor sale, acea pianistică severă şi strălucită pe care, de timpuriu, şi-a desăvîrşit-o printr-o muncă obstinată. (Se ştie că după primele-i succese, cînd Joachim şi mai apoi Saint-Saëns l-au prezentat ca pe un fenomen al timpului, Arthur Rubinstein şi-a întrerupt, pe neaşteptate, activitatea concertistică dedicîndu-se, vreme de mai mulţi ani, unui studiu foarte serios al pianului. S-a întors, din acest „refugiu", un adevărat maestru. De pe această temelie sigură şi-a înălţat edificiul măreţ al interpretărilor ce i-au asigurat celebritatea...)

Revenind la Chopin, vom exprima lapidar un sentiment sincer : în fiecare moment, la fiecare lucrare, am avut convingerea că tot ce ne-a înfăţişat Arthur Rubinstein se cerea realizat aşa. Desigur sînt şi alte interpretări ale lui Chopin. A fost Cortot, este Brailovski — pentru a cita doar două nume importante, ale interpretării chopiniene. Dar Rubinstein ne-a redat, cu înflăcărată poezie, în acelaşi timp cu o austeritate exemplară, complexul artei lui Chopin, păstrîndu-se în nota-i personală, aceea de a ocoli, cu o rară măiestrie, orice exces : de viteză, de intensitate, de tempo, de sentimentalism.

Interpretul a transmutat fiecare lucrare într-un tablou sesizant făcut din tonuri viguroase, pe alocuri mai estompate, dar totdeauna foarte grăitor pentru viaţa şi sufletul polonez. Am regăsit astfel energia plină de mîndrie şi noblete în Polonezele (fa diez minor şi la bemol major) redate cu o rară vitalitate şi distincţie. M-a captivat gingăşia cu care a înfăţişat Impromptu-ul în sol bemol major, piesă în care fiecare măsură, aş spune fiecare notă, intra cu valoarea ei emoţională, dozată cu un suveran simţ al valorilor. Am gustat din plin simţămîntul de subtilă poezie cu care a investit Nocturna în re bemol major, creind o atmosferă profund exocatoare, interpretul a dat o atenţie egală şi construcţiei ei : un crescendo de arc mare, smălţuit cu fioriturі gingaşe ca o boltă înstelată...

În fugitivele studii, în graţioasele valsuri, unde Chopin a închis o lume întreagă de gînduri şi sentimente, Rubinstein a ştiut să fie — dincolo de virtuozitatea execuţiei — tot atît de mare ca şi în Sonata în si bemol minor, ori Balada în sol minor.

Accentele puternice, vehemente, micile fluctuaţii de tempo — acele rubato-uri dozate cu infinitezimală precauţie — apoi contrastele pe care le crea între fortissimile de mare forţă expresivă, au slujit la tălmăcirea cea mai justă a acestor atît de iubite piese de concert. Subliniez *Marşul funebru* din Sonată, un exemplu de savantă gradare a creşterii sonore, neîmpinsă însă către strivitoare fortissime, apoi tempoul, mai rar, imprimat trio-ului, generator al unui sentiment de reculegere senină. Scherzo în si bemol minor şi Valsul postum, au întregit programul Chopin din care nu am regretat decît lipsa, cu desăvîrşire, a mazurcilor.

Arthur Rubinstein nu este însă doar eminentul interpret al lui Chopin, marele său compatriot pe care îl înţelege, poate, cu o sporită pătrundere, pînă în cele mai profunde cute ale creaţiei sale. El stăpîneşte un repertoriu imens de la marii clasici pînă la compozitorii contemporani.

L-am ascultat în „Imperialul" de Beethoven, la Filarmonica „George Enescu" sub bagheta dirijorului Mircea Basarab. Rubinstein a redat Concertul în acord cu cele mai clasice canoane interpretative. A realizat o interpretare în care poezia cea mai subtilă, ca cea vădită în seraficele cantilene din allegro inițial, și-a dat mîna cu vitalitatea antrenantă, cu caracter eroic, din final.

În *Ondine* de Debussy, în *Polichinelle* de Villa-Lobos și în *Dansul focului* de De Falla, Arthur Rubinstein ne-a dovedit în chip strălucit pluralitatea posibilităților sale tehnice și expresive, uimindu-ne prin capacitatea sa de a intui cît mai just fondul artistic atît de divers al fiecărei piese. Este demnă de toată admirația nesecata energie cu care marele interpret se dăruiește muzicii, la o vîrstă venerabilă, așa cum a făcut-o și în tinerețe. Serile de artă pe care ni le-a oferit ne-au lăsat impresii dintre cele mai vii și mai puternice.

Să relevăm, cu acest prilej, participarea activă și atentă a Filarmonicii care sub îndrumarea competentă și pasionată a dirijorului Mircea Basarab a contribuit la succesul întregului concert, încheiat cu nemuritoarea capodoperă beethoveniană, Simfonia a IX-a.

VALENTIN GHEORGHIU

Muzică de cameră

Muzică de George Enescu și cîteva piese corale din Renaștere s-au alăturat sub cele mai bune auspicii ale spiritului „de cameră" în cadrul unui concert în care Dixtuorul și prima audiție a cvartetului nr. 1 cu pian au străjuit programul corului „Madrigal", degajînd laolaltă aceeași vibrație lirică intimă, aceeași discreție a tonului, făcînd elogiul aceleiași intense, active vieți polifonice. Ilustrînd o esențială trăsătură a stilului enescian interpreții Dixtuorului (o formație a Conservatorului condusă de Mircea Basarab) au pus în evidență acel timbru de ansamblu învăluitor și complex — rezultantă a densității polifonice, a multiplelor suprapuneri și întrepătrunderi. Alături de buna echilibrare a sonorităților în episoadele compacte, am apreciat mînuirea cu suplețe a fluidului vocilor, sugerat astfel în infinitele sale prefaceri și *fluctuații. Mai puțin caracteristică interpretării* a fost individualitatea intervențiilor solistice care, cu unele excepții (frumoasa afirmare a oboiului în partea a doua, și a cornului I în final) nu au realizat cu suficientă participare contrastul necesar de culoare și particularizarea expresivă față de discursul colectiv.

Corul „Madrigal", dirijat de Marin Constantin, a relevat încă odată publicului prețioasele sale însușiri artistice și calitatea excelentă a unei îndrumări care reunește preocuparea pentru autenticitatea stilului și pentru claritatea imaginii poetic-muzicale — indispensabilă în pătrunderea spiritului sincretic renascentin — cu grija șlefuirii execuției în detaliu. Pe cît de alert și ritmic în madrigalul — balet de Thomas Weelkes, și mai ales în antrenanta „Gagliardă" a lui Baldassare Donati, reliefînd elanul dansant al pieselor și detașînd prin dinamismul replicilor și dicțiune adecvată originile lor populare și instrumentale, pe atît de gingaș în intențiile de nuanță și frazare în madrigalul „I veghi fiori" de Palestrina și chansonul „Languir me fais" de Claudiu de Sermisy, corul vădește pretutindeni o temeinică practică contrapunctică, degajare și siguranță. În lumina calităților de acest ordin, cele două piese românești („Păstorița" de Marțian Negrea și „Fluture, fluture" de Ștefan Popescu) au beneficiat de o interpretare demnă de meritele lor cu adevărat clasice în repertoriul coral românesc.

Cvartetul nr. 1 cu pian, în Re major completează cu noi date imaginea asupra creației enesciene din momentul premergător operelor capitale ale compozitorului. Particularități ale maturității transpar cu precădere acolo unde generoasa inspirație melodică și polimelodică a muzicianului se revarsă în impetuoase desfășurări ale corzilor. Tratarea acestora în prima parte cît și în largile unisoane și polifonia părții a doua se situează pe linia celei mai autentice tradiții enesciene, fundamentate de altfel în lucrări din imediata vecinătate a cvartetului (Sonata a II-a de vioară, Suita I-a pentru orchestră, Octetul). O pianistică concepută cu sonorități bogate în pasagii de bravură întregește țesătura cvartetului, poate nu întotdeauna în perfectă concordanță cu stilul instrumental de ansamblu.

(Se deslușesc și aici urmările predilecției spre virtuozitate și anvergură concertistică, comune cîtorva din paginile pianistice timpurii și din care cel de al doilea cvartet cu pian al compozitorului va reține doar latura convenabilă și anume acea amploare sonoră care conferă muzicii adîncime, spațialitate). Lucrarea de proporții vaste datorează acest fapt nu numai întinderii considerabile a celor trei mișcări componente, ci și unei intense și neîncetate elaborări tematice pe parcursul căreia nuclee și caractere se transfigurează și se recreiază mereu.

Conlucrarea, în genere armonioasă și plină de dăruire a interpreților (Maria Fotino — pian —, Daniel Podlovski — vioară —, Al. Rădulescu — violă —, Ion Fotino — violoncel,) a făcut remarcată în cîteva momente contribuția tînărului Daniel Podlovski care și-a însușit cu naturalețe și sensibilitate căldura și discreția specifice stilului de cameră enescian și a prilejuit pianistei Maria Fotino o nouă afirmare a unei distinse muzicalități, a capacității de a creia o justă proporție între viziunea artistică personală și aceea a întregului.

LILIANA FIRCA

Hans Pischner Ianoș Liebner

Rodnica și îndelungata perioadă a preclasicismului muzical, cu bogatele ei ramificații naționale, abia distincte printre caracteristicile de stil generale și universale, a fost reprezentată în programul concertului de muzică veche, susținut în după amiaza zilei de 16 septembrie, în sala mică a Palatului R.P.R., de doi valoroși artiști : clavecinistul Hans Pischner din R. D. Germană și instrumentistul maghiar Janos Liebner. Acesta din urmă a cîntat la viola da gamba, denumită și baryton, vechi instrument din familia violei, care a precedat apariția violoncelului.

Pe clavecinistul Hans Pischner, personalitate proeminentă a vieții muzicale din țara sa, îl cunoaștem și îl apreciem ca pe un artist cultivat și fin din trecutele sale turnee în țara noastră ; prima dată el a apărut în fața publicului nostru ca animator și membru al formației de cameră „Berliner Kammertrio", apoi ca solist al orchestrei „Gewandhaus" din Leipzig, cînd sub bagheta prof. Bongartz a interpretat *Concertul în re minor* de J. S. Bach. Calitatea imprimărilor sale pe disc și amintirea concertelor sale în Romînia au contribuit, desigur, la trezirea interesului publicului nostru, care a umplut sala mică a Palatului R.P.R., deși în tot timpul Festivalului, atenția și interesul iubitorilor de muzică au fost supralicitate de marele număr de concerte și manifestări cu totul ieșite din comun.

Hans Pischner și partenerul său Ianos Liebner n-au dezamăgit așteptările iubitorilor de muzică preclasică. În programul lor, figurau Sonate „a due" de G. Fr. Haendel, Ernst Chr. Hesse, G. Fr. Telemann, Louis d'Hervelois și de compozitorul neerlandez William de Fesch, dar și compoziții solistice de mare finețe melodică sau de amplă structură armonico-polifonică, cum sînt Fantezia Cromatică și Fuga de J. S. Bach și Suita pentru clavecin de J. Ph. Rameau.

Ei au parcurs acest program cu eleganță și mlădioasă muzicalitate, contopindu-se în aceeași unitară concepție stilistică, rezultată din colaborarea scrupuloasă a unor autentici muzicieni. Ritm precis și tenace, expresivitate de bun gust în sublinierea elementului melodic, mare claritate în secțiunile polifonice, tempo-uri adecvate caracterului pieselor, acestea par să fie trăsăturile artei interpretative a celor doi artiști. Ar fi doar de remarcat, că în timp ce Janos Liebner a fost avantajat de excelenta sonoritate a instrumentului său, emițînd un ton cald și vibrant în toate registrele, Hans Pischner a cîntat pe clavecinul ce i s-a pus la dispoziție, un instrument cu o sonoritate stinsă și nediferențiată, la care numai claviatura discantului trimite sunetul în sală. Și totuși, lucru știut din practica muzicală, un muzician bun și cultivat se adaptează cu suplețe la structura oricărui instrument, obținînd din el maximum de rezultate sonore.

Acest lucru l-am apreciat la piesele solistice interpretate de Hans Pischner. Artistul a imprimat o năvalnică mișcare genialei Fantezii cromatice, reliefînd caracterul ei romantic cvasi improvizatoric, pentru a da apoi un timbraj distinct fiecărei voci din Fuga concluzivă, construită cu un remarcabil simț arhitectonic al planurilor sonore. De asemeni, în Suita, în parte programatică, a lui Jean Philippe Rameau, după cele două rondo-uri, el a cîntat cu finețe piesa „Le rappel des Oiseaux" (Chemarea păsărilor), reliefînd finețea ornamentelor și puterea de sugestie a limbajului imitativ-armonic. Cu multă vervă și umor a fost interpretată piesa de gen „Găina" construită prin amplificarea unui motiv onomatopeic și tot astfel celelalte piese ale Suitei care se încheie cu celebrul „Tambourin", devenit popular în diferite versiuni orchestrale.

Cei doi artiști și-au încheiat concertul cu o lucrare de tinerețe a lui Haydn, „Divertismentul în Re major" pentru baryton (viola da gamba) și clavecin, alcătuită din succesiunea a 3 mișcări, Adagio-presto și Andante con variazioni, — executată cu o fină și bine condusă muzicalitate, menținută tot timpul în limitele respectului față de stil și de text.

V. CRISTIAN

Zubin Mehta

O evoluție muzicală rapid ascendentă pe arena vieții muzicale internaționale nu se poate realiza fără o sumă de calități de prim ordin. Iată de ce, cunoscînd faima tînărului (are doar 28 de ani) dirijor indian Zubin Mehta, am așteptat cu emoție și interes concertul său în fruntea Filarmonicii, prevăzîndu-l ca pe una din culmile Festivalului Enescu. Așteptările au fost întrecute și criticul cel mai exigent trebuie să-și înmoaie pana în cernelurile laudelor pe deplin meritate.

Programul lui Mehta a fost, în atît de interesantul peisaj al Festivalului, inedit nu numai prin preponderența muzicii contemporane (Webern — *Șase piese pentru orchestră*, op. 6, Vieru — *Concentul pentru violoncel*) ci și prin profunzimea concepției, stăpînirea uimitoare a tehnicii dirijorale. *Simfonia a VII-a* de Bruckner ține cumpăna lucrărilor citate, executate în prima parte a concertului, atît stilistic, cît și ca dimensiuni.

După cum bine se exprima un muzician în pauza concertului, Mehta a demonstrat, cît se poate de convingător, că nu există atît o problemă a muzicii contemporane, cît o problemă a execuției ei. Accesibilitatea unei astfel de muzici crește proporțional cu nivelul interpretării (de la sine înțeles că este vorba despre o muzică al cărei fond emoțional și de idei are o valoare artistică reală și nu reprezintă elucubrații teribiliste sau experimente sterile). Muzica lui Webern, în care melodia se dispersează la instrumentele ce sînt tratate și pentru valoarea lor timbrală (Klangfarbe), a dat lui Mehta posibilitatea de a mînui orchestra ca pe un amestec de culori din care extrăgea, pentru tabloul mereu schimbător al muzicii, caleidoscopic, o cantitate și o nuanță anume. Unele momente erau senine, altele încărcate de o tensiune surdă, întinsă pe dimensiuni mari ; în ansamblul lor, cele 6 piese s-au arcuit într-o interpretare memorabilă.

Concertul de violoncel al lui Vieru este o muzică de mare prospețime și noutate, datorită concepției ce-i stă la bază. Dimensiunile sînt reduse în timp dar nu în adîncimea sentimentelor. Tratarea instrumentală — atît a solistului cît și a ansamblului — este de o factură originală : suprafețe bine gîndite de acumulări de energie expresivă, raportul judicios între violoncel și orchestră, stricta organizare a valorilor melodice, ritmice și timbrale, felurite forme de producere a sunetului (cu legături, ce se întrevăd lesne, cu maniera populară a cîntului instrumental). Structura modală a primei părți, caracterul melodic din partea mediană sau refrenul rondoului sînt de o elevată substanță modală, evident populară, Vladimir Orlov, inspiratul său prim interpret, a reeditat acest succes al muzicii noastre, secondat de Mehta — atent, corect și urmărind reliefarea tuturor elementelor componente.

Lui Brukner i se impută adesea lungimea lucrărilor. În artă nu trebuie totuși judecat decît după expresie, după forța emoțională pe care o muzică o conține și o transmite. Că unele momente „aduc" a Wagner sau nu, este mai puțin important decît faptul că prins în șuvoiul muzicii te cufunzi în ea, visezi, te zbuciumi, lupți, învingi, odată cu eroul fără nume al simfoniei. Și dacă totuși atenția devine cîteodată inertă, de multe ori este devină interpretul. Dar la concertul lui Mehta, Bruckner era proaspăt și scurt, pasionant în fiecare detaliu al celei de *a VII-a Simfonii*. A impresionat gestul dirijorului de a dedica interpretarea părții lente memoriei lui George Georgescu (parte scrisă de Bruckner sub impresia morții lui Wagner, pe care-l admira).

Orchestra Filarmonicii s-a arătat sensibilă la orice indicație, traducînd-o instantaneu în act artistic. Nu este o supunere pasivă, ci capacitatea unui colectiv cu adevărat valoros de a surprinde și executa cu suflet și dăruire intenția conducătorului. Filarmonica a fost la înălțimea la care o colaborare atît de prestigioasă a putut-o ridica. Coardele au sunat plin, material ; suflătorii, parcă și mai flexibili și atenți (afară de unele momente ale alămurilor, în Bruckner).

Zubin Mehta nu este numai un nume pe care-l reținem cu bucuria descoperirii artistului autentic, ci și o prezență emoționantă, vie, pe care o asociem unor interpretări de neuitat.

André Cluytens

De mulți ani și în multe țări, neobosit, André Cluytens conduce cu adîncă pricepere și sensibilitate ansambluri de operă și simfonice, imprimă valoroase discuri ce fac, prestigios, înconjurul lumii. Repertoriul său, vast ca epoci, genuri și stiluri, cuprinde capodopere ale muzicii simfonice și de operă. Cele două concerte susținute în cadrul Festivalului Enescu au cuprins *Rapsodia a II-a* de Enescu, *Simfonia* de César Franck, *Simfonia spaniolă* de Lalo (primul) și *Concertul pentru violoncel* de Sostakovici (al doilea).

În pleiada de dirijori ce s-au perindat la pupitrele orchestrelor noastre în timpul Festivalului, André Cluytens se înscrie ca o personalitate proeminentă nu numai prin susținuta și apreciata sa activitate internațională ci și prin prezența sa dirijorală vie. El însu-

Solist Ion Voicu, dirijor : André Cluytens

fleteşte construcţia riguroasă printr-o participare emoţională evidentă, pe care o transmite deopotrivă orchestrei şi publicului. Este în felul de a face muzică al lui Cluytens ceva din spiritul francez : fantezie, sensibilitate, o anumită larghețe şi sprinteneală, o preferinţă pentru elegant şi spumos, care nu exclud introspecţia şi stricta urmărire a redării monumentale (vezi Franck) ; Cluytens este un dirijor rafinat şi aceasta s-a vădit cu prisosinţă în Enescu. Întrunind caracterul general epic al *Rapsodiei a II-a*, dirijorul nu s-a lăsat antrenat în desfăşurări epopeice ci, atras mai mult de momentele viu colorate a dat lumina şi strălucirea proprie acestei rapsodii deseori excesiv dramatizată.

Momentul culminant al concertului a fost fără îndoială interpretarea *Simfoniei* de Franck, această capodoperă a gîndirii muzicale franceze şi una dintre lucrările cele mai reuşite ale genului. A fost un exemplu de identificare a interpretului cu creaţia, o fuziune al cărei rezultat a fost o muzică deopotrivă de „bine" şi de riguros cîntată, înaripată şi cuceritoare. Întrebările hamletiene ale celebrului motiv alternate cu viguroasa temă în partea I, nostalgie şi graţie în partea a II-a, jovialitatea nobilă a finalului — s-au îmbinat într-un tot fermecător, plin de viaţă, echilibrat. La Cluytens temele „curg", se înlănţuie în similitudine sau contrast, acordurile capătă o viaţă a lor (acordul de re major din finalul părţii sună ca o explozie de viaţă, ca o ţişnire spre lumină), orchestraţia un relief pronunţat (murmurul coardelor în partea mediană).

Simfonia spaniolă de Lalo este o piesă mult cîntată şi care, tocmai prin aceasta, îşi pierde adesea din spontaneitate, îşi toceşte valenţele, se banalizează. Lucrarea este una din reuşitele interpretative ale lui Ion Voicu, ale cărui afinităţi cu muzica de o factură predominant strălucitoare sînt puse astfel în valoare. Acompaniamentul s-a distins prin tenta coloristică puternică, Cluytens fiind, pare-se, în acest caz, un iubitor al pitorescului, nu lipsit de visare în partea lentă, oricum însă fluent şi sprinţar în secţiunile mişcate.

Radu Aldulescu, în *Concertul pentru violoncel* de Şostakovici, una dintre reputatele compoziţii contemporane dedicate acestui instrument, s-a vădit încă odată un interpret sensibil, cu un remarcabil diapazon interpretativ. Receptiv atît la lirismul intens cît şi la dramatismul specific compozitorului, Aldulescu a susţinut viu interesul ascultătorului pe parcursul lucrării, ale cărei dimensiuni solicită un suflu amplu. Tehnica este, la violoncelistul romîn, un mijloc de reliefare a universului expresiv ; el o subordonează pe de-a-ntregul conţinutului (este memorabilă redarea cadenţei ce se constitue, în arhitectura lucrării, în parte de sine stătătoare).

Mijloacele artei lui André Cluytens sînt acelea ale marilor dirijori : gestul simplu, precis şi expresiv, autoritar şi insinuant deopotrivă ; o privire, o înclinare a capului, o unduire a corpului sînt suficiente pentru a trezi o reacţie în orchestra ce-l urmăreşte cu vădită atenţie şi plăcere. La concertele lui Cluytens te abandonezi în muzică pentru că interpretul ţi-o oferă cu generozitate şi deplină sinceritate ; este calitatea tuturor veritabililor artişti.

PETRE CODREANU

John Pritchard

Cu ocazia Festivalului, Filarmonica „George Enescu" a primit ca oaspete pe dirijorul John Pritchard, El se dovedeşte a fi un şef de orchestră experimentat, a cărui carieră de pînă acum, încununată de numeroase succese, ne-a părut îndreptăţită judecînd după calităţile interpretative pe care ni le-a demonstrat.

Prin felul său de a dirija, cu o masivitate nu lipsită de farmec, străbate acel „ceva" care ne face să bănuim o forţă interioară stăpînită, am spune händeliană. Această impresie ne-a provocat-o încă de la început prin interpretarea Variaţiunilor pe o temă de Purcell de Benjamin Britten. Din primele fraze dirijorul a vădit preocuparea de a valorifica atmosfera preclasică a lucrării. Tema lui Purcell, învesmîntată de Britten, a răsunat triumfător de clară, cu întregul ei farmec de dans baroc. Pritchard ne-a dat o versiune aparte de cele cu care sîntem obişnuiţi, a acestei lucrări frecvent executată la noi. Totul este conceput într-o arhitectonică robustă. Fiecare variaţie a fost caracterizată net, evitîndu-se aparent efectul buf. Este interesant, că tocmai în organizarea succesiunii unor miniaturi orchestrale realizate în dimensiuni „mari" rezidă umorul de bună calitate al dirijorului. Ne-am gîndit, simţind acest umor englez,

la minunatele istorii ale lui Guliver. Întreg ciclul a fost construit cu consecvență și discernămînt al stilului.

John Pritchard este un cunoscut propagator al muzicii contemporane. El a prezentat, în numeroase prime audiții, multe lucrări de valoare. În concertul Filarmonicii, Pritchard ne-a mai adus interpretarea delicată, poetică, a unei partituri stravinskiene mai puțin cunoscute de publicul nostru — Divertimento, suită din baletul „Sărutul zînei". Operă aparținînd perioadei neoclasice a compozitorului, „Divertimento" îmbină omagiul adus lui Ceaikovski cu intenția lui Stravinski de a realiza o muzică bazată pe o permanentă alunecare de planuri sonore, a căror culoare pastelată crează imagini intim legate de basmul lui Andersen. Dirijorul a evitat în primul rînd contrastul puternic. A dat muzicii lui Stravinski o liniște și un lirism discret. Poate că o mai accentuată conturare ritmică ar fi fost oportună, dacă ne gîndim la caracterul coregrafic al acestei muzici, specific partiturii.

În Rapsodia I de George Enescu, dirijorul a căutat să rezolve multiplele probleme ale acestei partituri devenită aproape simbolică pentru muzica noastră. Dacă în general melodia a fost clară și plastică, din punct de vedere al ansamblului, orchestra a sunat prea puternic și stufos. Este o versiune interpretativă poate mai puțin fidelă, din dorința de a imprima lucrării un caracter grandios.

Solistul concertului, Valentin Gheorghiu, ne-a dat în Concertul pentru pian și orchestră de Grieg măsura cunoscută a talentului său. Strălucitor în virtuozitate și sensibil în fragmentele lirice, pianistul a fost într-una din acele „zile excepționale" în care învingînd rezerva excesivă ce-i estompează uneori interpretările, poate fi comparat, după cum spune criticul francez Marc Pincherle, cu Alfred Cortot.

În cadrul manifestărilor Festivalului, John Pritchard s-a impus în concertul său printr-o ținută sobră și mai ales prin sinceritatea cu care iubește și știe să transmită muzica.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Herbert von Karajan — Filarmonica din Viena

Concertele date de orchestra „Wiener Philarmoniker", sub conducerea lui Herbert von Karajan, au reprezentat un moment culminant al Festivalului „George Enescu".

Filarmonica din Viena este o instituție muzicală seculară, cu acea tradiție glorioasă specifică „orașului muzicii". La pupitrul ei s-au perindat cei mai iluștri

dirijori ai veacului. Dar trăinicia artistică a Filarmonicii vieneze o constituie fără îndoială cadrele sale, alese dintre cei mai valoroși și destoinici instrumentiști, muzicieni de elită care își iubesc cu pasiune meseria, arta. O bună orchestră simfonică nu se grăbește să-și reîmprospăteze, cu orice preț, cadrele și fapt este că în rîndurile Filarmonicii vieneze am deslușit mulți muzicieni cărunți, vîrstnici, călîți în focul tălmăcirilor de înaltă exigență, păstrători ai bunelor tradiții ale muzicii, ale interpretării ei. Ele se transmit de la o generație la alta, fără efort, printr-un proces de asimilare acceptat de la sine, printr-o adoptare tacită.

Impresionează în mod deosebit, acordajul perfect al orchestrei (pe care, de altfel, nu-l mai verifică așa cum obișnuiesc alte formații similare, minute în șir, înaintea începerii concertului), sunetul omogen realizat înlăuntrul unei aceleași partide instrumentale (coarde, corni etc), cîntul de o mare precizie și finețe, nuanțele de piano deosebit de subtile, frazarea totdeauna nobilă.

Urmărind cele două programe cuprinzînd lucrările marilor compozitori ce au trăit și creat în Viena — Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Strauss — programe alese desigur și ca o expresie a sufletului vienez — am avut satisfacții multiple și de neuitat.

Herbert von Karajan, interpretînd această muzică a marcat-o cu personalitatea sa atît de strălucită.

Înainte de a încerca să o conturăm, să arătăm pe scurt, unele etape importante ale activității sale muzicale. Studiind la Academia de muzică din Viena, și la „Mozarteum" din Salzburg, a simțit de timpuriu puternica-i vocație pentru dirijat. După scurte angajamente în fruntea operei din Ulm (cînd avea abia 19 ani) și apoi la opera din Aachen, Karajan a condus cu un mare succes la Salzburg, Filarmonica din Viena. Ascensiunea sa a fost fulgurantă. La 27 de

ani era director muzical general — cel mai tînăr muzician care s-a bucurat de acest titlu — iar chipul în care a condus, doi ani mai tîrziu *Fidelio* la opera din Berlin, i-a atras angajarea la această instituție și o serie de concerte cu Filarmonica berlineză. După cel de al doilea război mondial faima sa a devenit internațională, fiind socotit unul dintre cei mai străluciți șefi de orchestră, numit director „pe viață" la „Asociația prietenilor muzicii" din Viena, care dă anual concertele cunoscute sub numele de „ciclul Karajan". De atunci (1946) a apărut cu regularitate în fruntea orchestrei simfonice din Viena, cu care a întreprins și turnee în întreaga lume, fiind prezent de asemenea, la Festivalurile internaționale de la Salzburg, Lucerna, Amsterdam etc. iar, la intervale regulate, la Scala. Printre succesele sale de seamă se înscrie și turneul de concerte din 1952 cu Orchestra Filarmonica din Londra, cînd a cîntat la Paris, și în Austria, Germania, Elveția. După moartea lui Furtwängler (1954), Karajan a rămas continuatorul acestuia, în fruntea Filarmonicii vieneze și a Festivalului de la Salzburg. Alte turnee l-au purtat din America de Sud pînă în Japonia ; pretutindeni a fost sărbătorit.

Arta lui Karajan, talentul său dirijoral, exercită asupra tuturor o adevărată fascinație.

Aflat la zenitul carierei sale artistice, se poate spune că gloria îi premerge și Karajan nu are decît să avanseze în urma ei. Apariția-i la pupitru (după ce înflăcăratul, incandescentul maestru a străbătut foarte calm, în pași ca de promenadă, rîndurile orchestranților) este urmărită de public cu o mare intensitate a privirii și cu o liniște pasionată. Momentul ridicării baghetei este un act solemn. Maestrul va deslănțui stihiile sonore, va conduce orchestra la biruință, va antrena pe toți ascultătorii în vîrtejul, în învolburările sonore pe care, ca un vrăjitor încercat, un adevărat demiurg al sunetelor, le va genera și stinge, după nevoie...

Personalitatea dirijorului ?

Ascultînd interpretările lui Karajan, înțelegem că acest mare artist are o linie de credință : respectul neștirbit al partiturii. Karajan și-a însușit, fără îndoială, convingerea lui Weingartner că „interpretul nu este în măsură să ridice valoarea unei opere ; poate cel mult să o coboare..."

Astfel, concepția interpretărilor lui Karajan este genială în simplitatea ei : a lăsa să vorbească numai muzica așa cum a scris-o compozitorul. Aici stă marea sa artă. El apare drept unul dintre cei mai clasicizanți dirijori, din rîndul celor mari — Bruno Walter, Felix Weingartner, Richard Strauss — pe care i-am urmărit, în primul rînd, la pupitrul Filarmonicii bucureștene. Cu greu s-ar putea imagina o redare mai în tradiție a muzicii lui Mozart, Beethoven, Schubert, ca aceea oferită de Karajan. Am ascultat Simfonia în sol minor de Mozart. A fost ce-a mai austeră prezentare a dramaticei lucrări. Simfonia a V-a, în do minor, a fost restituită cu o pronunțată notă eroică, după cum Simfoniei neterminate de Schubert i-a imprimat o notă de elegie olimpiană ; și nu am ascultat, poate niciodată, Simfonia I-a de Brahms la acel nivel de sobrietate desăvîrșită a expresiei, ca cel realizat de Karajan.

Fiecare lucrare a fost redată la un nivel artistic atît de înalt cu o asemenea finețe și transparență de filigran a execuției, încît ascultătorul se cufundă pe de-a-ntregul în muzică, se contopea cu ea. Momentele de supremă satisfacție artistică ce s-au succedat neîntrerupt, au făcut ca atenția să nu șovăe o clipă iar, în final, nu am încercat decît regretul că audiția a luat sfîrșit.

O lucrare, impresionantă prin intensitatea sentimentului cu care a fost tălmăcită, a fost *Don Juan* de Richard Strauss. De data aceasta marele artist a venit la pupitrul dirijoral cu acea alură sprințară și juvenilă care rima mai bine cu caracterul personajului zugrăvit de compozitor. Karajan a realizat portretul lui Don Juan cu eleganța și rafinata sensibilitate a unui pictor din renaștere. Am uitat, aproape cu totul, de anecdotica lucrării, de erotismul personajului, de privirile sale ardente ca și de femeile ce-l înconjoară cu seducția lor etc. etc. Gesturile dirijorului sînt uneori năpraznice, alteori feline, de o expresivitate originală, unică. Mîna stîngă se desface din înălțime, asupra orchestrei, ca un potir răsturnat, ca un crin, de o captivantă forță sugestivă. Acum gestul său e unduios, tandru și învăluitor, insinuant. Și deodată la momentul de culminație, cu o neasemuită vehemență, aceeași mînă gîtuie toate sonoritățile și pentru o clipă, orchestra a amuțit... ; apoi brațele dirijorului se frîng, cad de-a lungul corpului, inerte. Este căderea eroului... Nu ne amintim să fi văzut vreodată o gestică mai complexă și mai diversă, mai puternic grăitoare decît aceea a lui Karajan.

Dar suprema virtute a dirijorului este aceea de a-l antrena pe ascultător alături de sine făcîndu-l totodată ca, mai presus de orice considerente literare legate de lucrările interpretate, să guste curata, marea muzică — într-atît de perfectă e execuția.

Cu dezinvoltură și grație, vienezul de astăzi a oferit la sfîrșit, dincolo de program, valsurile Vienei de odinioară, ale „Dunării albastre", cîntată cu atîta farmec de Johan Strauss...

Serile pe care ni le-a prilejuit Karajan și minunata Filarmonică vieneză au reprezentat momente artistice de-a dreptul captivante, ce s-au înscris durabil în amintirea tuturor iubitorilor de muzică bună, de frumos.

J. -V. PANDELESCU

LAUREAȚII CONCURSULUI

Juriile celor trei secții ale Concursului internațional „George Enescu" au acordat următoarele premii și mențiuni :

LA PIAN : **Premiul I și medalie de aur :** Elisabeta Leonskaia (U.R.S.S.) ; **Premiul II și medalie de argint :** Andre Gorog (Franța) ; **Premiul III și medalie de bronz :** Gabriel Amiraș (R. P. Română) ; **Premiul IV :** Li Chi (R.P. Chineză) ; **Premiul V :** Olga Kiun (U.R.S.S.) ; **Mențiuni de onoare :** Sylvie Carbonel (Franța) ; Li chi-fang (R. P. Chineză) și Iuliana Markova (R. P. Bulgaria).

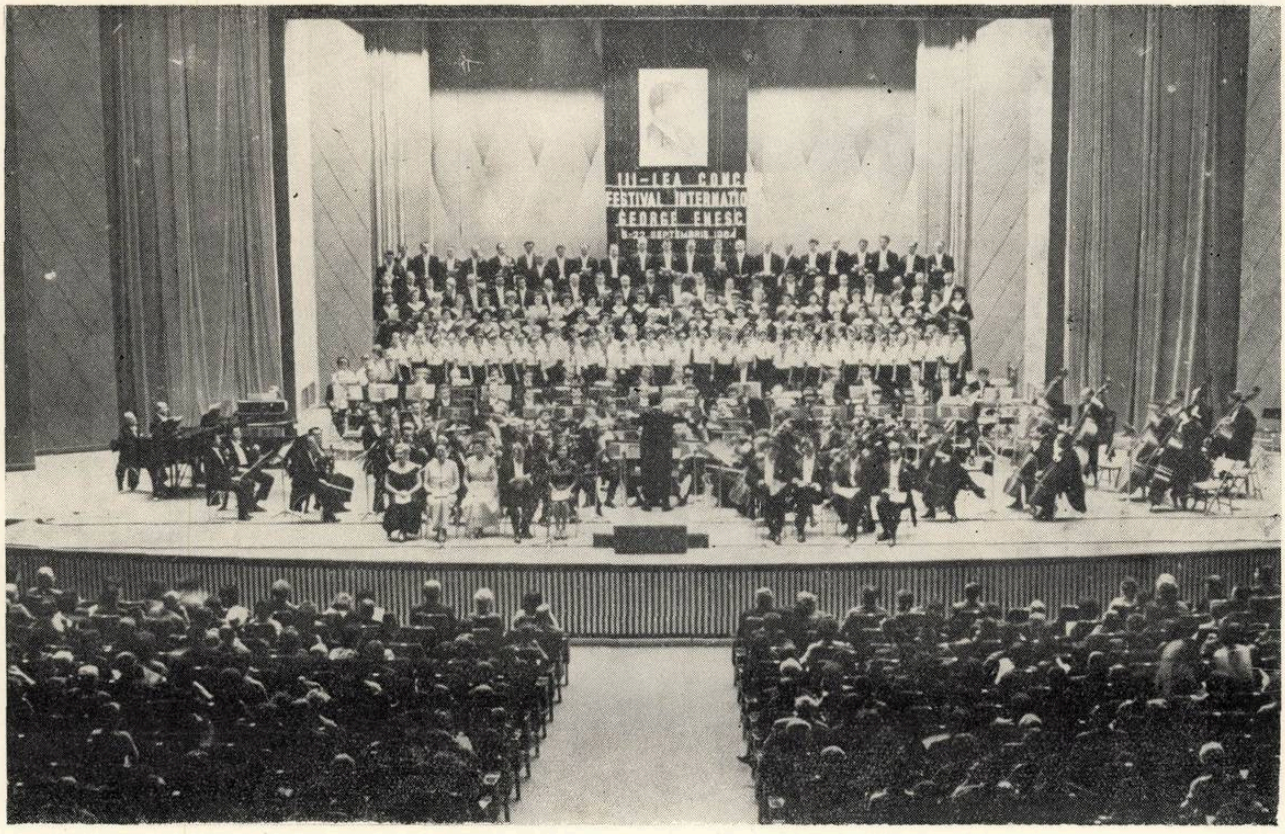
LA VIOARĂ : **Premiul I și medalie de aur :** Claire Bernard (Franța) ; **Premiul II și medalie de argint :** Alexandr Melnikov (U.R.S.S.) ; **Premiul III și medalie de bronz :** Varujan Cozîghian (R.P. Română) ; **Premiul IV :** Oleg Kagan (U.R.S.S.) ; **Premiul V :** Ladislau Kiss (R.P. Română) : **Mențiuni de onoare :** Patrice Fontanarosa (Franța) ; Gheorghe Jalobeanu (R.P. Română), Lev Tușin (U.R.S.S.). De asemenea, juriul de vioară a acordat două mențiuni speciale lui Paul Zukofsky (S.U.A.) și Hinz Schunk R.D. Germană).

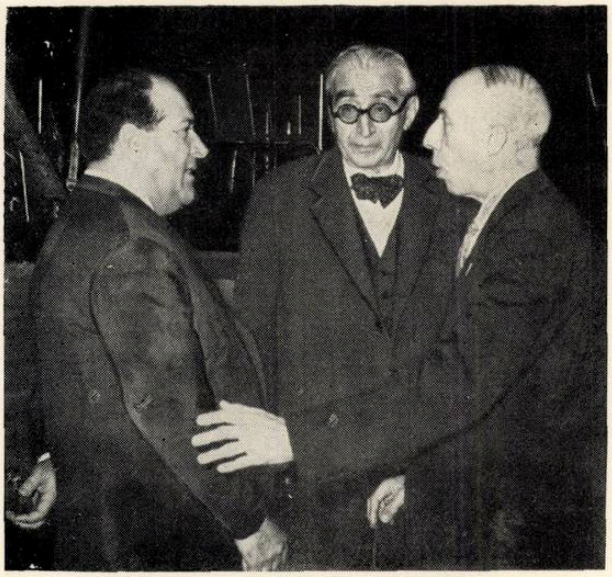
LA CANTO FEMEI : **Premiul I și medalie de aur :** Marina Krilovici (R. P. Română) ; **Premiul II și medalie de argint :** Evelina Stoițeva (R.P. Bulgaria) ; **Premiul III și medalie de bronz :** Agnes Baltza (Grecia) ; **Premiul IV :** Viorica Cortez Guguianu (R.P. Română) ; **Premiul V :** Nadejda Kudelia (U.R.S.S.) ; **Mențiuni de onoare :** Agatha Druzescu (R.P. Română), Beatriz Parra de Gil (Ecuador) și Milka Nistor (R.P. Română).

LA CANTO BĂRBAȚI : **Premiul I și medalie de aur :** Ion Buzea (R. P. Română) ; **Premiul II și medalie de argint :** Evgheni Ivanov (U.R.S.S.) ; **Premiul III și medalie de bronz :** Mugur Bogdan (R.P. Română) ; **Premiul IV :** Marius Rintzler (R.P. Română) ; **Premiul V:** Ludovic Spiss (R.P. Română) ; **Mențiuni de onoare :** Borislav Alexandrov (R.P. Bulgaria), Denis Korolev (U.R.S.S.) și Gyorgy Kummer Korondy (R.P. Ungară).

Herbert von Karajan

Aspect de la închiderea festivalului





Ion Dumitrescu, Mihaail Jora, Jean Absil

Arthur Rubinstein

Vladimir Orlov, Anatol Vieru şi Zahin Mehta

Nadia Boulanger, Cheko Hara, Gaspar Cassado
Magda Tagliaferro

Arthur Rubinstein despre Enescu, muzica contemporană, compozitori și interpreți

În zilele vizitei sale la noi, reputatul pianist american Arthur Rubinstein a susținut în cadrul unei conferințe de presă, un colocviu cu cîțiva ziariști bucureșteni, despre Enescu și alți muzicieni romîni, despre noile orientări în arta interpretativă a veacului nostru, despre preferințele sale artistice, despre cîțiva dintre tinerii pianiști pe care i-a ascultat în ultima etapă a Concursului „Enescu". Redăm cîteva fragmente din stenograma interesantei sale conferințe de presă.

„Pe Enescu, a declarat de la început Arthur Rubinstein, *l-am întîlnit pentru prima dată la Paris. Eram pe atunci un tinerel de 17 ani. I-am fost prezentat de Paul Dukas. Enescu era la data aceea un violonist celebru, cunoscut ; eu, un tînăr pianist. Am apucat amîndoi să arătăm unul altuia ceea ce știm.*

A trecut după aceea un timp. Și iată iarăși o întîlnire cu Enescu. Ca toți marii pasionați de muzică, noi nu prea aveam bani. Într-o seară, cine îmi iese în cale ? Enescu. Mă întreabă : — „Ți s-a întîmplat ceva, maestre ? Te văd cam întristat..." — „Ce să se întîmple ? Stau prost cu banii". — „Ai ceva de făcut în seara asta ?" — „Sincer vorbind nu". — „Atunci, uite ce e. Sînt chemat la niște brazilieni pentru o seară muzicală. Dacă vrei, vino cu mine și împărțim onorariul pe din două". Rezultatul ? O sumă bunicică, suficientă ca să rezist cîteva zile. Iată și o altă întîmplare, care a avut loc în 1922 la Washington. Gazda ni se adresează după masă : „Enescu, Rubinstein, ce-ar fi să ne cîntați ceva ?" Nu aveam cu noi nici o partitură ; nu repetasem nimic mai înainte. Totuși, ne-am așezat amîndoi ca în fața unui real public. Gîndiți-vă, am început să cîntăm, și totul s-a terminat bine cu mare succes.

Și îmi mai amintesc de o ultimă întîmplare. Eram împreună în Canada la Montreal. Enescu dirija. În programul concertului figura Concertul de Brahms. Enescu era foarte bolnav. Abia se mai putea mișca. Mă uitam la el tot timpul. Eram impresionat de forțele pe care le găsea în el pentru a sluji marea sa pasiune : muzica. După concert ne-am întors la New York. Îl vedeam tot timpul slăbit, cu sănătatea tot mai zdruncinată. Cred că atunci, la Montreal, a fost ultimul concert în care Enescu a mai apărut ca dirijor. Au trecut mulți ani, dar concertul acesta mi-a lăsat pînă azi amintiri dureroase, sfîșietoare".

— Ați avut prilejul să observați stilul de interpretare pianistică din ultimele 7 decenii și sînteți unul din rarii artiști care merg în pas cu vremea lor. Vă rugăm să ne împărtășiți din lunga dvs. experiență. Care sînt personalitățile care v-au influențat în mod deosebit ? Ce gîndiți despre evoluția stilului de interpretare ? Care sînt părerile dvs. despre ceilalți pianiști ai vremii noastre ?

— Aș putea să vă spun multe lucruri. Radioul, Televiziunea și discul au determinat o reală revoluție în muzica internațională, în execuție, în producție și în creație. În tinerețea mea, nu exista nici una din invențiile de azi. Pe atunci, un artist interpreta cu fantezie enormă, își lua singur libertăți fără margini. Cînd eram tînăr, mi se spunea că predecesorul meu Anton Rubinstein scotea mai multe sunete... false decît juste într-un concert. Și cum avea o asemenea celebritate încît era pur și simplu adulat, aș fi fost înclinat să urmez preceptele lui. Ceea ce ar fi fost o nenorocire. Lăsînd gluma la o parte, cînd radioul a luat o mare dezvoltare, a trezit interesul a milioane și milioane de oameni pentru muzică.

Consecința ? Se dau astăzi mai multe concerte ca altă dată, iar execuția trebuie să fie perfectă, căci nimeni nu îndrăznește să editeze un disc cu imperfecțiuni. Trebuie însă să vă mărturisesc că se trișează mult cînd e vorba de disc. Poți la înregistrare să scapi o notă pe alături, nu-i nimic : poți s-o scoți, și să pui în loc altă notă justă, exact cum ai înlocui un dinte. În ceea ce mă privește, sînt onest și interpretez fiecare piesă „da capo al fine", ca să nu am senzația că e făcută din bucăți.

Mașinile moderne, ajung să falsifice puțin discurile. Odinioară, ascultai întipărit în ceară și transpus pe disc, o autentică interpretare. Astăzi, discul este prea perfect. Și se oferă după cum vă dați seama un prost exemplu tinerilor pianiști. Aceștia cîntă prea perfect, au tușeul prea ireproșabil. Și abuzul acesta de „perfect" devine, aproape plictisitor. Asculți ceva fără viață. Ai impresia că ies din buzunare, cu extremă ușurință, octave, triluri și că de fapt muzica... rămîne acasă.

Personal cred că într-un concert trebuie să dai măcar un strop de sînge proaspăt. Trebuie să ai aerul că improvizezi, să dai publicului impresia că, reascultînd o piesă, e atît de nouă, încît ar asculta-o pentru prima oară. Din păcate, găsești tot mai rar asemenea interpretări.

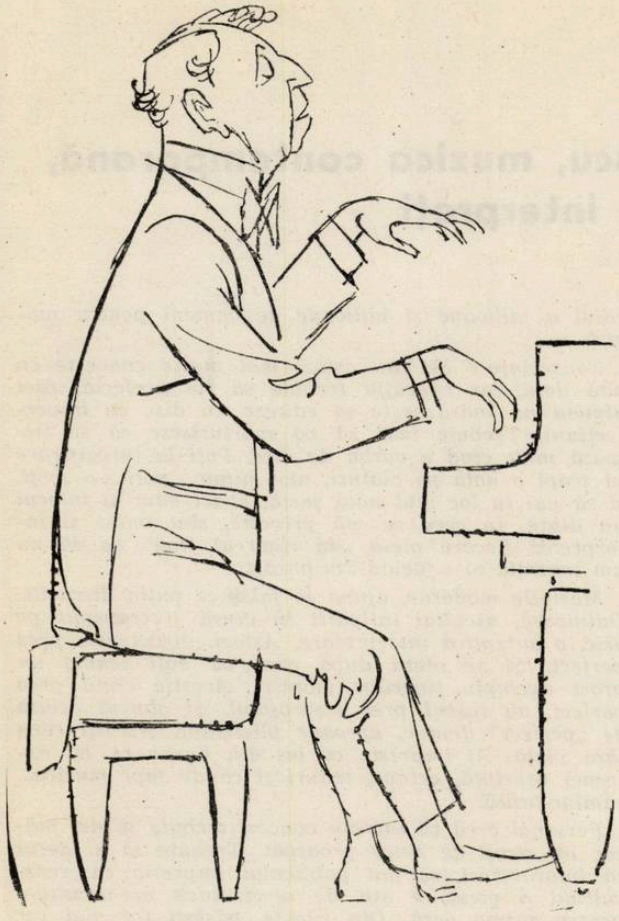
I-am ascultat pe tinerii muzicieni care s-au prezentat la concurs dar n-aș putea spune cîtă muzicalitate au, fiecare în parte. Toți însă, cîntau prea perfect, și prea repede, și pare-mi-se fără să aibă chiar sensul profund al compoziției. Intențiile compozitorilor rămîneau puțin pe dinafară, exprimate exterior. Tinerii erau prea zeloși să ne arate că au învățat pe de rost toate notele, că le pot cînta mai repede decît altul, mai tare decît altul... În schimb, erau prea puțin atenți la orchestră, foarte puțin preocupați de dialogul armonic ce trebuie realizat între solist și orchestră. Căutau doar efectele, mereu efectele pentru ei, trădînd astfel oarecum muzica în complexitatea ei".

— Poate că profesorii lor au neglijat această latură în pregătirea tinerilor...

— „Se poate. Dar preceptele oricărui profesor, nu sînt niciodată suficiente cînd apari în fața publicului. Trebuie să ai și ceva în sînge. Enescu sau eu — să mi se ierte — cînd eram tineri, cîntam totdeauna trăgînd cu coada ochiului și spre galerie. Ascultam și aplauzele. Dacă simțeam că sala nu prea reacționează, spoream intensitățile sonore, accentuam un final. Cu vîrsta toate acestea trec. Înțeleg și admit această exuberanță, această exagerare. Dar parcă astăzi nu mai există. Toți sînt ca niște profesori în miniatură și interpretează ca niște bătrîni. Mă uimește uneori că, din acest punct de vedere al „prea perfecțiunii", noi, bătrînii, părem tineri pe lîngă ei. Știu eu ? Noi cîntăm cu entuziasm, ratînd uneori o notă, două, dar din tot plinul inimii. Ce păcat că toți acești tineri interpretează cu un fel de sobrietate înțepată, care nu le șade bine. Ai zice că toți sînt maeștri absoluți, nu se dăruiesc decît cu extremă zgîrcenie, și se străduiesc să păstreze o temperatură... de ghiață.

— Totuși, nu există și excepții ?

— Fără îndoială că sînt mulți, mulți tineri talentați, fierbinți, dar nu e totdeauna atît de ușor să



convingi despre asta și publicul. Trebuie mai întîi să pătrunzi într-o sală de concert, ceea ce nu e tocmai ușor.

Dintre tinerii pe care îi cunosc, aș aminti pe canadianul Glenn Gould — un muzician excelent, deși extravagant cînd nu pune mîinile pe pian. Mai este Van Cliburn, un tînăr care cîntă cu mult romantism și primește multe flori... Este și Samson François... Ce să mai vorbim despre Sviatoslav Richter, care are o personalitate formidabilă? Este un mare, foarte mare pianist care interpretează cu profunzime, cu emoție. Există Ghilels care cîntă perfect, cu remarcabilă exactitate, dar care știe să dăruiască și inima.

— Ce ne puteți spune despre Chopin, despre modul în care-l interpretați?

— Îmi face impresia că acum sînt... la modă cu Chopin.

Pe vremea tinereții mele predomina o tradiție stabilită de Paderewski. După cum știți, Paderewski era mai mult decît un pianist legendar. Toate mamele care aveau copii ce ciocăneau la pian le spuneau odraslelor lor: dacă vei exersa tot timpul, poți să ajungi... ca Paderewski.

Mi s-a cîntat și mie acest refren dar am spus că nu vreau să fiu un Paderewski. Tradiția interpretării lui Chopin de către Paderewski era exagerată, prea afectată, puțin chiar dezechilibrată în ochii mei. Dar gîndind astfel eu perdeam în ochii publicului. „Da! Rubinstein cîntă frumos piese cu colorit spaniol, piese de temperament, dar Chopin, oh, să nu mai pomenim..." — scriau cronicarii după concertele mele.

Am fost deci... rece pînă la vîrsta de 40 de ani și după aceea am început să mă „înfierbînt" în ochii publicului. Faptul e pe deplin explicabil. Paderewski murise de mult și tradiția lui începuse să se estompeze. Cu vremea am statornicit o altă tradiție în interpretarea lui Chopin. Mai bună? Mai rea? Nici eu singur nu știu. Vă pot spune din acest punct de vedere un singur lucru: îl cînt pe Chopin la fel de simplu ca și cum aș vorbi. Interpretîndu-l pe Chopin nu simt nevoia să mai meditez la el. Totul îmi vine din inimă. Și poate că tocmai de aceea, muzica lui Chopin convinge.

— L-ați ascultat cumva pe Dinu Lipatti?

— Din păcate nu am avut fericirea să-l ascult pe el ci numai discurile pe care le-a imprimat. Judecînd însă după discuri, și după ceea ce am auzit vorbindu-se despre el în cercurile muzicale, cred că ar fi cel mai mare artist al epocii.

— Poate că ați cunoscut pe alt compozitor romîn, Filip Lazăr?

— L-am cunoscut și eram prieteni buni. Mi-amintesc că într-o zi la Paris ne-am întîlnit într-un restaurant „Dă-mi te rog — îmi spune — o scrisoare de recomandare pentru Kusevițki. Kusevițki era pe atunci dirijor la Filarmonica din Boston. I-am făcut pe plac, dar sincer vorbind, nu-mi venea să cred că va avea mare efect, cu toate că Lazăr era un talentat muzician. Rezultatul: Filip Lazăr a fost imediat angajat la Boston.

— Puteți să ne spuneți cîte ceva despre preferințele dvs. în ceea ce privește creația muzicală contemporană?

— Fiecare dintre noi are în viață o anume epocă în care e foarte receptiv față de nou. Cînd eram tînăr semănam perfect cu toată generația mea: eram un profund revoltat. Vroiam în mod absolut ca noul să fie unanim acceptat; eram împotriva „bătrînilor" care își băteau joc de Skriabin, Strawinski sau Szymanovski. Nici nu vă puteți închipui cîte sacrificii au trebuit ca să impunem muzica modernă a timpului nostru. Am fost primul care am interpretat Sonata a V-a de Skriabin la Londra și Paris. Publicul fluiera. Am cîntat piese de Villa-Lobos în Brazilia, și publicul mai mai să mă ucidă că n-am interpretat lucrările unor „bătrîni" academicieni. Apoi, am determinat un „scandal" faimos la Madrid, cu Valsul lui Ravel. Cîntasem Liszt, și după aceea Ravel. Am fost rechemat la rampă. Mi se cere să bisez. Anunț: „Voi repeta Valsul de Ravel!" Ei bine, a ieșit un vacarm nemaipomenit.

Am interpretat în urmă cu cîteva decenii un Preludiu de Șostakovici la Roma, Milano, Paris, Londra, și bucata stîrnea hohote de rîs, iar eu eram ținta persiflărilor. Cu Szymanovski mi-am sacrificat un an din viață. Călătoream și concertam, fără remunerație la Berlin, Viena, Paris, Leipzig, München, și interpretam sonata lui, pur și simplu ca să o primească publicul. Am cîntat în 1904 lucrări de Debussy la Varșovia. Publicul rîdea în gura mare. Am cîntat pe Prokofiev în 1913.

Acum, după această paranteză, trebuie să declar ceva, cu toată sinceritatea unui muzician modest. Nu prea înțeleg multe lucrări din unele creații contemporane. Pentru mine, manifestul lui Strawinski — cu care am fost ca un frate — m-a făcut să intru în conflict cu el. Nu împărtășesc deloc opinia lui că emoția este absolut inutilă în muzică. Pentru mine o muzică fără emoție nu are nici o rațiune să existe.

— Cred că acum trăim într-un timp foarte dificil, în special pentru tineri. Parcă ar exista un fel de neliniște în rîndurile tinerilor, determinate de o serie de împrejurări ale vieții contemporane. Citim și o literatură violentă, uneori chiar crudă. Aproape aș zice că a dispărut o anumită poezie a literaturii, a picturii... În fața acestor lucrări, snobii se extaziază. Dar eu rămîn rece. Cînd întîlnesc la Londra sau Paris, o văduvă, sau o tînără divorțată pe care am cunoscut-o mai de mult, ne salutăm cu toată amabilitatea și o întreb: „A, ce mai faceți? Cum o mai duceți?" „A — îmi răspunde — vino la Expoziția mea"! Închipuiți-vă: avea deja o expoziție de pictură!

Ei bine, și în muzică e cam la fel. Există un fel de revoltă împotriva a ceea ce s-a scris mai înainte, contra tot ceea ce ne plăcea să ascultăm înainte.

Fiindcă înainte, pianul suna foarte bine, îl maltratăm azi în fel şi chip: cu percuţii, cu lovituri de picioare pe claviatură, cu zmulgerea corzilor, cu pumni în cutia de rezonanţă.. Asta se cheamă muzică? Eu nu înţeleg... Prefer să mă odihnesc, şi să mă reconfortez cu un lied de Schubert, de exemplu. Asta îmi dă credinţa într-o lume mai bună, frumoasă. Sînt şi destui compozitori care cînd scriu ai impresia că fac geometrie şi algebră sub care nu se mai văd notele. Pe urmă, mai e un lucru îngrijorător. Compozitorii moderni sînt nişte maeştri care ţin discursuri de cîte o jumătate de oră ca să explice o piesă, şi după aceea, piesa durează... trei minute. Mozart a compus multă muzică pe care nu a explicat-o dar pe care o înţelegem, şi durează... secole.

— Dar Oedip de Enescu?

— A, e o operă prodigioasă. Enescu poseda o paletă completă. Era un muzician care ştia să orchestreze. Scotea o sonoritate formidabilă a orchestrei. Enescu ştia la perfecţie toate instrumentele. Enescu era un atît de mare pianist încît îl invidiam chiar. L-am ascultat interpretînd Sonata sa pentru pian într-o manieră formidabilă. Nu mai vorbesc de calitatea excepţională a violonistului. Compozitorii de azi ştiu să cînte la flaut sau la tobă, şi cu asta compun...

— Ce ne spuneţi despre rolul interpretului?

— E un subiect foarte interesant despre care am ţinut odată la o universitate o conferinţă de o oră. O să mă străduiesc să vă fac un rezumat în cîteva cuvinte.

Există un fel de disarmonie, şi de o parte şi de alta, în ceea ce priveşte concepţia despre compozitor şi interpret. Ce e compozitorul? Ce e interpretul? Ce e publicul? Compozitorul e într-un fel, sacrificat. Cînd e într-adevăr mare, e recunoscut, uneori, abia după moarte. Deci suferă în timpul vieţii. Beethoven, Mozart, Schumann, Schubert, Chopin, au murit în condiţii neumane fără nici un ban. Şi pianiştii sau violoniştii care îi interpretau, chiar în timpul vieţii lor — cîştigau sume enorme.

Se înţelege, că compozitorii au toate motivele să nibă oarecum resentimente faţă de noi, fiindcă în fond, noi, interpreţii, exploatăm geniul lor. Noi sîntem prezentaţi publicului, publicul pe noi ne aclamă şi nu prea se gîndeşte la compozitor.

Ce aş fi făcut, de fapt, la concertele pe care le dau acum în Romînia, dacă Chopin n-ar fi scris capodoperele lui formidabile? Aş fi fost obligat să interpretez operele unui oarecare domn X, complet lipsit de talent. Şi mi-aţi fi reproşat că nu ştiu să interpretez, nu-i aşa? Pe cînd, aşa, s-a spus că am interpretat foarte bine, fiindcă aveam ceva foarte bun de cîntat. Vedeţi, există aici o dificilă neînţelegere. Din răzbunare, compozitorii ne tratează ca pe nişte pioni de sah. Ei spun: ..Am indicat în partitură crescendo, diminuendo, piano, forte... N-ai decît să interpretezi asta, şi totul merge de la sine. Totul e să respecţi indicaţiile ..ad litteram". Or, nu e aşa. Publicul, ne strică în mod înfricoşător, pentru că uită complet că în fond marile valori le primesc din partea compozitorilor, *şi nu a noastră. Ştiţi, am întîlnit o bătrînă doamnă care mi-a declarat cu candoare: „Bach mă plictiseşte îngrozitor. Dar cînd îl interpretaţi dumneavoastră, e amuzant"! Nu rîdeţi, se poate întîmpla şi aşa ceva.*

Ei bine, am încercat să văd mai limpede problema aceasta.

Am rămas impresionat în tinereţea mea cînd am citit o lucrare a lui Nietzche, în care afirma că toate artele, afară de muzică, sînt apolinice, arte care se adresează la persoana a treia, descriu, arată ceva vizibil. După părerea filozofului german, muzica este singura artă dionisiacă, pentru că esenţa ei e vulcanică, directă. Este invizibilă, vine de... nicăieri.

Ei bine, aici am găsit răspunsul. Muzica nu vine din nici o parte, dar comportă două „părţi". E compozitorul care a aşternut muzica pe hîrtie. Dar aici muzica rămîne surdă şi mută, invizibilă. Devine vie, vizibilă graţie nouă, interpreţilor. Are nevoie de noi. Pentru noi, o lucrare, cum ar fi o sonată de Beethoven de pildă, se prezintă pe cîteva coli de portative. Ne dă impresia unui frumos peisaj, a admirabilului chip al unei femei ş.a.m.d. Noi, interpreţii, deţinem arta apolinică. Compozitorii sînt dionisiaci, dar noi, interpreţii sîntem apolinici. Pentru noi, muzica devine tangibilă, şi pentru acest motiv, fiecare pianist care vede aceeaşi sonată de Beethoven, o vede cu talentul său apolinic propriu. E ca şi cum mai mulţi pictori ar folosi acelaşi model ca să-i facă portretul, dar portretele ar semăna foarte puţin între ele. Dar fiecare ar jura că aşa vede el modelul! De aceea e foarte interesant să asculţi aceeaşi sonată de Beethoven interpretată de Gieseking, Schnabel, Backhaus, Van Cliburn, Gould, Rubinstein. Fiecare concepţie este convingătoare, fiindcă o simţim profund, dar toate sînt diferite între ele.

— Şi ce rol are publicul în acest triptic — compozitor, interpret, public?

— El ascultă ce i se oferă, şi alege ceea ce îi place.

— Sînteţi sensibil la reacţiile lui? Cum vi s-a părut publicul care v-a aplaudat la recitalul Chopin din Sala Palatului R.P.R.?

— Firește, sînt foarte simţitor la succes, dar în sinea mea, totdeauna consider că succesul a fost decis de bogăţia muzicii lui Chopin. Dar mai e ceva: publicul este inspirator pentru un interpret. Nu-mi place niciodată să cînt pentru un public care nu-mi e agreabil. Înţelegeţi? Cînd mă prezint în faţa unui public, apar fiindcă îl iubesc. Şi publicul simte asta. Este ceea ce stabileşte un contact direct între podium şi sală.

— Dar cum cîntaţi fără public? Ne referim la imprimările pe discuri.

— A, îmi place să fac înregistrări. Oricum este foarte plăcut să ştiu că după mine a rămas un disc. De asemenea să pot asculta şi alţi mari pianişti. Şi apoi, în ceea ce mă priveşte, discul este cel mai bun profesor al meu. Nici un profesor nu mi-a dat lecţii mai instructive ca discul pe care-l am. De fiecare dată cînd ascult prima execuţie pe disc descopăr greşelile pe care nici un profesor n-ar putea să mi le sesizeze. Îmi iau notiţe, fiindcă, în momentul cînd interpretez, îmi imaginez cum sună muzica, şi se întîmplă ca muzica ascultată să nu fie la fel cu cea din imaginaţie. Atunci, o ascult cu urechi de critic, cu priviri severe, liniştit, şi imediat observ şi greşelile. Şi îmi fac reproşuri: aici lipseşte o nuanţă, aici accentul nu are forţa necesară ş.a.m.d.

— Şi cînd e vorba să remediaţi „accidentele", procedaţi prin înlocuirea exact a măsurii „vinovate"?

— Nu, sînt cu totul împotriva unor asemenea tăieturi. Refac toată fraza, o repet de cîteva ori, la fel de fapt cum procedez şi cînd repet cu orchestra. Nu e prea lesne să convingi orchestra să reia „da capo al fine", dar nici imposibil. A, dacă mă deranjează o singură notă la înregistrare extrag şi o înlocuiesc cu una care îmi place. O operaţie foarte simplă, dar numai după ce, repetînd de cîteva ori, piesa în întregime o găsesc ireproşabilă. Asta nu schimbă o interpretare ci doar retuşează o notă.

— Ce părere aveţi de concursul „Enescu"?

— V-am spus cîteva gînduri. Aş vrea să mai fac cîteva urări. Doresc tuturor participanţilor mult succes şi fericire. Tinerilor concurenţi la pian le urez să ajungă fiecare un Paderewski. Toţi, fără excepţie, ar fi meritat o medalie pentru munca depusă, dacă ar exista o asemenea distincţie. I-aş sfătui însă să se silească să cînte mai disciplinat, mai sobru; să ţină totdeauna cont şi de orchestră, interpretînd un dialog cu ea şi nu un monolog în afara ei... să persevereze şi să lucreze mereu pe drumul ce şi l-au ales" şi-a încheiat, conferinţa de presă, celebrul interpret.

Mark Reizen

Neuitate au rămas publicului bucureștean acel spectacole de operă din noiembrie 1950, cînd basul Mark Reizen, reprezentant de frunte al artei vocale sovietice, a demonstrat înalta sa măiestrie în rolul titular din „Boris Godunov", ca și în rolurile Galițki din „Cneazul Igor" și Gremin din „Evghenii Oneghin".

Revenit printre noi după 14 ani, ca membru în juriul concursului internațional de canto „George Enescu", Mark Reizen deapănă în primul rînd firul amintirilor legate de vizita sa anterioară la București.

— *Îmi amintesc că, în mijlocul numeroaselor repetiții pe care le impunea atunci participarea mea la trei spectacole de operă, mi-am făcut timp să cutreer frumosul Dv. oraș. Prin comparație, aspectul nou al Bucureștiului e izbitor. Sînt impresionat de superbele sale construcții, de impunătoarea sală a Palatului R.P.R., de studioul de concerte al Radioteleviziunii, cu admirabila sa acustică. M-am bucurat să văd ridicată noua clădire a Teatrului de operă și balet, pe atunci doar în proiect.*

— N-ați vrea să ne împărtășiți impresiile Dv. despre spectacolele pe care le-ați urmărit în aceste zile la opera noastră ?

— *Aș vrea să mă refer mai cu seamă la spectacolul „Oedip", această operă covîrșitoare, impresionantă prin amploarea ei și prin muzica ei minunată. Una din calitățile principale ale capodoperei lui Enescu o constituie dramaturgia sa închegată, datorită căreia totul se înțelege cu deplină claritate, chiar dacă spectatorul nu cunoaște limba română. Spiritul tragediei antice este realizat prin limbajul muzical care transmite cu o rară forță de evocare atmosfera mitului elin. Despre interpretarea operei nu am decît cuvinte elogioase: regia și scenografia folosesc mijloace de expresie concise, de un mare rafinament artistic, iar interpretul personajului principal, David Ohanezian, are o creație remarcabilă. De îndată ce se ridică cortina, spectatorul se simte transpus în ambianța Greciei vechi și antrenat în desfășurarea dramei, pe care o urmărește cu un interes mereu crescînd. Cred că „Oedip" ar trebui să-și găsească locul și pe alte scene de operă ale lumii.*

O bună impresie a produs asupra mea și reprezentația „Bărbierul din Sevilla". Am admirat aci măiestria dirijorului Egizio Massini, interpretarea sa de o rară finețe — ca o dantelă de Bruxelles. Spectacolul a fost străbătut de prospețime și tinerețe. Am apreciat totodată strălucirea lui Nicolae Herlea, creatorul unei imagini scenice pline de relief a lui Figaro, talentul și verva cîntăreților Magda Ianculescu, Valentin Teodorian, Constantin Gabor.

— Cum considerați nivelul concursului de canto și talentele pe care le-a revelat ?

— *Nivelul a fost în general bun, concurenții s-au distins în majoritate prin voci plăcute și prin muzicalitate. O revelație a concursului a fost soprana Marina Krilovici, o tînără cîntăreață înzestrată cu o voce naturală deosebit de frumoasă, cu un ambitus larg și un timbru plăcut. Prezența scenică, temperamentul, capacitatea de interiorizare și de pătrundere a spiritului lucrărilor, — iată calitățile acestei foarte talentate cîntărețe, pe care o așteaptă, în perspectivă, o frumoasă carieră, dacă va fi și în continuare îndrumată cu tot atîta competență ca și pînă în prezent în cadrul studiilor sale de Conservator.*

— Ce impresie v-au produs lucrările românești ascultate în cadrul Festivalului ?

— *Preocupat de obligațiile ce mi-au revenit ca membru în juriul de canto, nu am putut să urmăresc în totalitatea lor manifestările atît de bogate ale Festivalului. Totuși, din concertele audiate am reținut, ca lucrări românești de interes major, Simfonia I de Enescu — o creație plină de vigoare și de elan tineresc —, Triplul concert de Paul Constantinescu, Concertul de violoncel de Anatol Vieru, Divertismentul lui Dumitru Capoianu.*

— O întrebare de interes general : cum priviți raportul dintre măiestria vocală și măiestria actoricească în arta cîntărețului de operă ?

— *Mărturisesc că nu pot privi un spectacol în care soliștii cîntă în afara imaginii dramatice, limitîndu-se să emită doar sunete vocale, în loc de a transmite, prin toate mijloacele artei lor, idei și sentimente. Pe de altă parte socotesc că un interpret de operă dotat cu eminente însușiri actoricești, dar insuficient pregătit în ce privește arta cîntului, își găsește mai degrabă locul în teatrul de dramă decît pe scena lirică. Concluzia e evidentă... Iar concursurile de felul acestuia își au importanța lor mai ales pentru că prilejuiesc o selecționare a concurenților după criterii de apreciere obiective, cu ajutorul cărora pot fi promovați artiști de multilaterală înzestrare, capabili să ocupe locuri de frunte în ierarhia valorilor interpretative mondiale.*

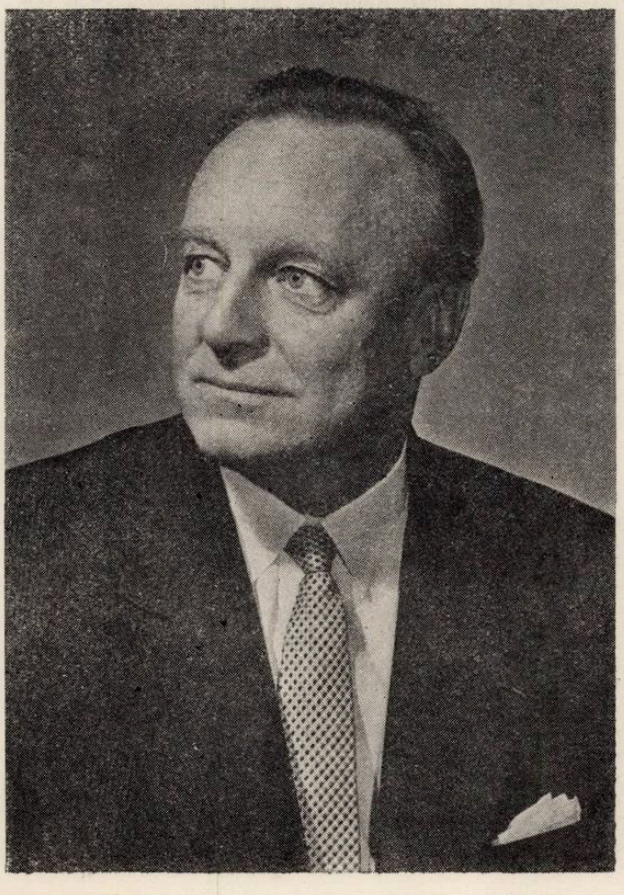
★

André Cluytens

Convorbirea cu reputatul șef de orchestră francez — de origină belgiană — André Cluytens, una din figurile de seamă ale vieții muzicale internaționale, începe prin evocarea împrejurărilor în care artistul oaspete a avut prilejul să-l cunoască pe George Enescu.

— *Primul meu contact cu creația lui Enescu a avut loc în anul 1936, cînd am asistat, la Paris, la premiera mondială a operei „Oedip". Deși au trecut de atunci mulți ani, iar eu eram foarte tînăr, îmi amintesc de extraordinara impresie pe care a produs-o asupra mea această capodoperă a teatrului liric contemporan și de comentariile aprinse stîrnite de „Oedip" în lumea muzicală pariziană.*

În anii următori, am avut apoi ocazia să-l cunosc personal pe Enescu. În deosebi îmi stăruie în memorie întîlnirea avută în anul 1949, cînd, îndeplinind funcția de director muzical al Cazinoului din Aix-les-Bains, l-am invitat pe Enescu să-și dea concursul ca violonist și ca dirijor. Programul concertului a cuprins în prima parte, condusă de mine, Concertul în mi major de Bach, cu Enescu solist; în partea a doua, bagheta a fost preluată de eminentul artist romîn, pentru a prezenta unele din lucrările sale proprii. Țin minte că afluența publicului a fost extraordinară; Enescu se bucura de un mare prestigiu artistic ca interpret al lui Bach, iar ca dirijor impresionau neobositele sale căutări privind calitatea sunetului. Cît privește personalitatea sa, era omul cel mai fermecător și mai spiritual pe care l-am cunoscut vreodată.



— Ce impresie a produs asupra dumneavoastră Festivalul „George Enescu" la care participați pentru întîia oară ?

— *Consider că este un eveniment artistic de mare importanță prin nivelul manifestărilor sale și prin valoarea personalităților din lumea muzicală internațională pe care le-a concentrat. Nu sînt prea dese Festivalurile la care te poți întîlni — pentru a mă limita doar la cercurile muzicale franco-belgiene — cu Georges Auric, Nadia Boulanger, Jean Absil, Marcel Mihalovici.*

Pe de altă parte, contactul meu cu Orchestra Radioteleviziunii romîne a fost extrem de agreabil. Repetițiile au decurs într-o atmosferă de deplină înțelegere, instrumentiștii au răspuns cu multă sensibilitate la toate cerințele mele; aș putea spune că întregul concert putea fi realizat aproape fără repetiții. Am lucrat cu multă plăcere, simțindu-mă ca acasă. Vă rog să credeți că nu e un simplu compliment de convenință : sînt încăpățînat ca un flamand și dacă ceva nu-mi place o declar fără înconjur. Realmente am fost foarte mulțumit de această primă colaborare cu o orchestră romînească.

— Puteți să ne destăinuiți, în acest caz, care este concepția dumneavoastră privind rolul educativ al șefului de orchestră ?

— *Există două situații distincte, care atrag după sine două atitudini clar diferențiate. Prima este împrejurarea în care un dirijor conduce ocazional o orchestră, cu prilejul unui concert. În acest caz, nu există timpul material necesar pentru a întreprinde o operă educativă. Dirijorul este așadar nevoit să-și* impună *concepția prin toate mijloacele ce-i stau la dispoziție : cuvinte, gesturi, priviri, surîsuri.*

Alta este situația în care un șef de orchestră activează în mod permanent cu o formație, orchestrală, așa cum lucrez eu, de pildă, ca dirijor al Orchestrei naționale belgiene. Aici, rolul educativ devine primordial. De la începutul preluării acestei funcții — acum patru ani — am socotit că trebuie să încep ca și cînd nimeni dintre instrumentiști n-ar ști nimic, să pornesc cu alte cuvinte de la zero, evident cu preocuparea de a selecționa membrii ansamblului după unicul criteriu al calității. Am lucrat apoi în mod special probleme legate de justețea intonației, de omogenitate, de siguranța atacului, am introdus regula ca membrii mai tineri ai orchestrei să lucreze suplimentar, în afara orelor obișnuite de repetiții, cu concertmaestrul, am aplicat o metodă de acordaj separat, pe grupe, pe care am văzut-o folosită cu mult succes la orchestrele simfonice sovietice. În felul acesta, nivelul colectivului nostru a crescut simțitor. Cred, în concluzie, că existența unui dirijor permanent, cu rol educativ, constituie o necesitate pentru o formație simfonică.

— Educarea orchestrei este, după cum o arată practica generală, strîns legată de repertoriul interpretat. Care este punctul Dv. de vedere în această problemă ?

— *Baza nu poate fi decît repertoriul clasic. Odată orchestra familiarizată cu stilul clasicilor, se poate trece și la abordarea creației contemporane. După părerea mea, șeful de orchestră are datoria de onoare de a încerca totul pentru a promova muzica contemporană. Cei care reușesc în acest sens vor binemerita de la muzică. În ce mă privește, caut să introduc la fiecare concert cîte o lucrare contemporană, ba uneori organizez chiar cicluri de concerte cu creații ale secolului nostru.*

— Ne este cunoscut că în activitatea Dv. curentă concertul simfonic și opera se bucură de o egală atenție. Priviți această dublă preocupare ca o necesitate în munca dirijorilor ?

— *Fără îndoială că da. În calitate de profesor, cer întotdeauna elevilor mei să abordeze, pe lîngă repertoriul de concerte, și pe acela al teatrului liric, să se obișnuiască să acompanieze pe cîntăreți. Dirijatul de operă constituie o disciplină aparte, care trebuie însușită. La pupitrul unui spectacol de operă nu-ți poți impune integral voința; trebuie să posezi suplețea necesară pentru a da cîntăreților posibilitatea să-și afirme și ei personalitatea, să-și realizeze jocul de scenă. De aceea consider că minuirea din cînd în cînd a bagheței la operă e o bună școală pentru dirijori.*

— O ultimă întrebare: care este opinia Dv. privind problemele legate de expresia scenică a dirijorilor?

— *Cînd mă aflu la pupitru, mă transpun într-o anumită stare sufletească, și încerc să transmit, prin toate mijloacele, emoția pe care o resimt în acel moment. Gesticulația nu trebuie să reprezinte un scop în sine, ci doar o cale pentru a face pe instrumentiști să vibreze la unison cu dirijorul. Orice gest care corespunde acestei finalități apare așadar justificat. Să nu uităm că muzica nu constituie o succesiune de note, ci este o oglindire a multiplelor aspecte ale vieții, este viața însăși.*

★

Dmitri Țîganov

Profesorul Dmitri Țîganov, șeful catedrei de vioară a Conservatorului din Moscova, este cunoscut publicului nostru prin turneul întreprins în țara noastră, în cursul anului trecut, de vestitul Cvartet de coarde sovietic „Beethoven", din care face parte. El este anul acesta din nou oaspetele nostru, ca membru al juriului la proba de vioară a celui de-al III-lea Concurs internațional „George Enescu". De aceea, prima noastră întrebare, din cadrul convorbirii pe care ne-a acordat-o, se referă la nivelul general al concursului și la modul în care competiția a contribuit la răspîndirea pe plan internațional a creației violonistice enesciene.

— *Părerea mea*, ne răspunde Dmitri Țîganov, *este că acesta a fost cel mai important dintre cele trei concursuri de vioară organizate în memoria lui George Enescu. Nivelul general al concurenților a impresionat întregul juriu; vă asigur că dacă regulamentul concursului ar fi prevăzut un număr mai mare de premii, am fi avut cui să le atribuim.*

Cît despre popularizarea creației lui Enescu, aportul în acest sens a fost substanțial. Tinerii de pretutindeni, care s-au prezentat la concurs, au dovedit, prin modul lor de interpretare, că sînt cuceriți de frumusețea lucrărilor dedicate de George Enescu viorii. Țin să adaug că la Conservatorul din Moscova se studiază în mod curent sonatele nr. 2 și 3 de Enescu. Sper să pot obține cît de curînd și partitura „Impresiilor din copilărie" care vor suscita fără îndoială un mare interes profesorilor și studenților sovietici.

— Ați afirmat că participanții la concurs au dovedit un ridicat nivel interpretativ. N-ați vrea să exemplificați această apreciere, vorbind, cît de sumar, despre violoniștii cărora li s-au atribuit premii?

— *Despre tînăra artistă franceză Claire Bernard — distinsă cu premiul I și medalia de aur — nu pot să spun decît că este un foarte mare talent și o extrem de plăcută descoperire a Concursului. Ținuta ei este admirabilă, tehnica și intonația ireproșabile, sonoritatea splendidă; cîntă cu o mare siguranță și simplitate. Nu încape îndoială că în fața sa se deschide un mare viitor.*

Poate că ar fi mai bine să mă abțin de la caracterizarea celui de-al doilea premiat, Aleksandr Melnikov. Știți, este elevul meu...

— Dimpotrivă. Cred că tocmai dumneavoastră puteți să-i apreciați cel mai bine însușirile.

— *Sînt fericit că Melnikov a primit această mare distincție. El este un muzician serios și profund, — violonist și totodată compozitor talentat. De altfel, dacă vă amintiți, la etapa a doua a executat o compoziție proprie. Remarcat încă de la al doilea concurs internațional „Ceaikovski" din anul 1962, unde a cucerit unul din premii, Melnikov a realizat de atunci mari progrese, prin studiile temeinice pe care le-a urmat. Posedă un gust artistic format, o tehnică solidă, un ton nobil. Ca deținător al acestui nou premiu, îi revine o mare răspundere, căreia sînt convins că-i va face față.*

Pe Varujan Cozighian, distins cu premiul III, îl cunosc de mult, de la Festivalul tineretului ce a avut loc la Moscova și de la primul Concurs internațional „Ceaikovski". Este un violonist de înaltă clasă — matur, cu o experiență de concert considerabilă, desăvîrșire tehnică și un frumos timbru violonistic. El se va putea afirma cu succes în viața muzicală internațională.

Oleg Kagan, cel de-al IV-lea premiat, în vîrstă de numai 18 ani, este unul din cei mai tineri concurenți. Execuția impecabilă a Sonatei în do major de Bach și mai ales a părții I a Concertului de Ceaikovski, l-au impus în mod deosebit. Foarte talentat, cu posibilități mari de dezvoltare, el a avut totuși realizări inegale de-a lungul celor trei etape.

Ladislau Kiss, premiul V, s-a afirmat prin tehnica sa de virtuoz, dovedind o serioasă practică profesională. El poate reprezenta cu cinste arta din R.P.R. pe estradele de concert de pretutindeni.

Primul dintre concurenții distinși cu mențiuni, Lev Tușin, este la rîndul lui un violonist cu însușiri de virtuoz. Interpretările sale vădesc siguranță, curaj, grija pentru obținerea unor sonorități optime.

Cel de-al doilea menționat, Gheorghe Jalobeanu, s-a impus mai cu seamă în etapa I prin calități violonistice remarcabile. Dacă n-ar fi prezentat unele scăderi în etapa a II-a, poate că s-ar fi clasat mai bine.

Ultimul menționat, violonistul francez Patrice Fontanarosa s-a relevat, mai ales în etapa a II-a, ca un interpret cu o individualitate bine distinctă, cu o tehnică de prim rang și cu o sonoritate suculentă. Nereușita sa în etapa a III-a l-a împiedicat să obțină un loc mai bun în clasamentul final.

După cum se știe, juriul nostru a acordat două mențiuni speciale. — dovadă în plus a înaltului nivel al concursului. Prima din aceste mențiuni a fost acordată violonistului american Paul Zukovski, un artist talentat, cu mari aptitudini tehnice, evidențiate îndeosebi în „Rondo capriccioso" de Saint-Saëns. Interpretările sale n-au fost însă de aceeași calitate. Judecînd după faptul că în etapa a II-a a cîntat după note, — e probabil că nu s-a pregătit suficient.

Heinz Schunk din R. D. Germană, în prezent aspirant la clasa profesorului Igor Bezrodnîi de la Conservatorul din Moscova, a primit cea de a doua mențiune specială, pentru seriozitatea pregătirii și muzicalitatea sa. Dacă va cîștiga în echilibru interior, va putea obține frumoase succese în viitor.

— Doriți să adresați un cuvînt final concurenților?

— *Îi felicit din inimă pe toți, pe cei care au primit premii și pe cei care n-au primit, pentru seriozitatea cu care au privit această competiție de mare prestigiu internațional. Viitorul le este deschis, dacă vor munci în continuare cu aceeași rîvnă și cu aceeași perseverență.*

— O impresie generală despre Festival?

— *Manifestările Festivalului au fost la mare înălțime; aveți orchestre minunate și dirijori foarte talentați. O deosebită impresie au produs asupra mea, pe lîngă concerte, spectacolele de operă la care am participat: „Pelléas și Melisande", „Bărbierul din Sevilla", „Nunta lui Figaro". Am apreciat mult calitatea montării acestor spectacole și măiestria unor interpreți ca Nicolae Herlea, Arta Florescu, Dan Iordăchescu, Magda Ianculescu, Octav Enigărescu, Valentin Teodorian, Constantin Gabor etc.*

★

A. F. Marescotti

Compozitorul elvețian A. F. Marescotti, profesor la Conservatorul din Geneva și membru al juriului Concursului internațional de interpretare din același oraș, este în același timp vice-președintele juriului internațional al concursurilor de compoziție, organizat de Fundația „Regina Maria-José". Prieten și admirator al muzicii și muzicienilor romîni, A. F. Marescotti a cunoscut pe George Enescu, a fost prieten cu Dinu Lipatti și după propria sa mărturisire, n-a fost deloc surprins cînd a constatat, la sfîrșitul ultimului concurs de compoziție „Regina Maria-José", că autorul Concertului pentru violoncel și orchestră, distins cu marele premiu este tot un romîn, Anatol Vieru. Cu o activitate componistică bogată, autor printre altele al unui Concert pentru pian și orchestră și al unui Concert pentru orchestră intitulat „Concert carrougeois", după numele regiunii în care s-a născut, A. F. Marescotti, afirmă că a constatat cu surprindere și cu plăcere că autorul unui studiu recent consacrat creației sale, este muzicologul francez, originar din Romînia, Antoine Goléa.

— Ce părere aveți despre concursurile de interpretare de la București ?

— În măsura în care timpul mi-a permis, — deoarece concertele Festivalului și dorința de a cunoaște toate formele vieții muzicale romînești mi-au solicitat mult timp, — am asistat la cîteva ședințe ale concursurilor de pian și de vioară. M-a izbit nivelul înalt al acestor competiții.

— Ce părere aveți despre modul de organizare al actualei ediții a concursului „Enescu" în comparație cu concursul de la Geneva ?

— Deosebirea între cele două concursuri constă în faptul că la Geneva, prima etapă se desfășoară după cortină. Este etapa eliminatorie. Cei ce promovează această primă etapă în care se cîntă 20—25 minute, sînt admiși în etapa a doua, constînd dintr-un recital de 45—50 minute, cu un program în care figurează și piese obligatorii. Din candidații admiși în etapa a doua, juriul alege 4—5, care participă și la concursul de piese concertante. Programul secției de pian, așa cum s-a disputat în concursul din acest an de la București mi s-a părut excesiv de dificil și de lung, ca durată. Au fost candidați care au cîntat în etapa a doua o oră și jumătate. Este o grea probă de rezistență la care se adaugă alegerea unor piese obligatorii, clasice și romantice, ce depășeau cîteodată posibilitățile psihologice ale interpreților sub 30 de ani. În orice caz, pot spune că concursurile de la București, desfășurate în amintirea lui George Enescu se situează la nivelul unor manifestări de real prestigiu internațional.

— Ați audiat în zilele Festivalului muzică romînească. Ce impresie v-au făcut lucrările instrumentale și vocale romînești ?

— Compoziția romînească are incontestabil un profil al ei particular. Mi-am format convingerea că creația romînească întruchipează tendințe și personalități foarte diverse, care urmăresc însă, aceeași finalitate estetică, să comunice prin sunete cu publicul. În audițiile de la Uniunea Compozitorilor și în concertele corale, de cameră și de lieduri am ascultat lucrări de autentică valoare. Sînt convins că multe creații romînești merită să treacă dincolo de hotarele Romîniei, integrîndu-se în repertoriul contemporan universal. Nivelul interpretării este remarcabil iar calitățile primordiale ale publicului romînesc, atît de numeros, mi s-a părut a fi entuziasmul și competența.

★★

Magda Tagliaferro

Pianista braziliană Magda Tagliaferro se numără printre interpreții de prestigiu internațional ai vremii noastre. Deopotrivă pedagog de mare autoritate, Magda Tagliaferro predă cursuri anuale de interpretare pianistică la Paris, în cadrul Școlii Normale de Muzică („Ecole Normale de Musique"), la Nisa, la „Mozarteum" din Salzburg și în Brazilia. Pe lîngă această intensă activitate pedagogică, își continuă turneele de concert în diferite țări ale lumii. Interpretă apreciată a muzicii spaniole și franceze, ea a imprimat pe discuri o antologie cuprinzătoare a literaturii de pian, sub titlul „Le piano français de Chabrier à Debussy". În ultimii ani, s-a creiat la Paris Concursul internațional de pian care-i poartă numele, concurs ce are menirea de a contribui la promovarea tinerelor generații de pianiști din întreaga lume.

Într-una din zilele Festivalului, Magda Tagliaferro ne-a acordat o interesantă convorbire :

— Ați ascultat la București cîteva din cele mai importante compoziții ale lui George Enescu, opera „Oedip", poemul simfonic „Vox Maris", „Simfonia I-a" și a III-a mai multe lucrări de cameră, iar în cadrul concursului, ca membră a juriului de pian, un fragment („Bourée") din Suita în Re și Sonata I-a în fa diez minor. Ce impresie v-au lăsat aceste creații ?

— Marea personalitate artistică a lui Enescu îmi este de multă vreme cunoscută. Am cîntat deseori împreună cu nevitatul violonist romîn ; am dat mai multe recitaluri de sonate la Paris precum și în alte orașe ale Franței. Ascultînd în concertele din timpul Festivalului cele mai de seamă creații enesciene, am putut sesiza mai amplu, mai esențial, uriașa personalitate a compozitorului.

Muzica lui Enescu nu poate fi confundată cu creația altui muzician al secolului nostru, ea poartă o pecete inconfundabilă de originalitate, de profundă gîndire și sensibilitate. E zadarnic a încerca să imiți stilul enescian în compoziție, lirismul specific al acestei muzici sau avînturile ei eroice. Acest lucru mi se pare că a fost înțeles foarte bine de compozitorii romîni aparținînd generațiilor ce i-au urmat. Ei nu sînt, judecînd după lucrările pe care am avut prilejul să le ascult, epigoni ai creației enesciene, ci fiecare își caută drumul propriu. Mi-am dat seama de acest lucru ascultînd cu viu interes fragmente din partitura baletului „Întoarcere din adîncuri" de Mihail Jora, o muzică viguroasă și originală și spiritualul Concert pentru violoncel și orchestră de Anatol Vieru, laureat al concursului de compoziție „Regina Maria-José". Am citat doar două lucrări românești de valoare, dar îmi pot afirma, după audițiile mai multor lucrări, convingerea că muzica românească, în ansamblu, constituie un fenomen artistic deosebit, pe planul vieții artistice internaționale. Ea merită să fie cunoscută în toată lumea.

— Ce părere aveți despre desfășurarea Festivalului de la București ?

— Consider că el a reprezentat o manifestare muzicală extraordinară. El a reunit mari artiști, dirijori și soliști din diferite țări ale lumii iar prezența Filarmonicii din Viena în frunte cu Karajan, a marelui pianist american Arthur Rubinstein, de care mă leagă o veche prietenie, a unor mari muzicieni ca Szeryng, Cassado, Navarra, Cluytens și Mehta, mi-au oferit prilejuri de adîncă emoție artistică. Am fost impresionată de marele interes pe care guvernul țării Dv. îl arată răspîndirii creației enesciene, fiind just prețuit rolul muzicii ca mijloc de cunoaștere, apropiere și colaborare între popoare. Ceea ce aș dori eu perso-

nal, ar fi reluarea și chiar intensificarea relațiilor artistice dintre Romînia și Franța.

— Cu ce impresii părăsiți Bucureștiul ?

— *Cu impresia unui oraș fermecător în care a avut loc unul din marile evenimente muzicale europene. Exprim, pe această cale, cea mai vie admirație pentru organizatorii Festivalului pentru generoasa și atît de agreabila ospitalitate romînească, pe care, de altfel, o cunosc din turneele mele în țara Dv. Mă bucur de pe acum că voi reveni în luna februarie, în Romînia, pentru a concerta și a relua contactul cu publicul romînesc, atît de entuziast, atent și competent. Festivalul de la București a fost o mare sărbătoare internațională a muzicii, iar Concursul de pian, a fost, după părerea mea, de înaltă ținută prin nivelul culturii muzicale și al interpretărilor.*

★★

André D'Arcor

Dl. André D'Arcor, directorul „Operei Regale" din Liège, oaspete de onoare al celui de al treilea Festival „George Enescu", la întrebarea noastră referitoare la impresiile sale asupra manifestărilor muzicale de la București, ne-a răspuns :

— *Festivalul „George Enescu" desfășurat în cadrul modern al unui oraș înfloritor, în săli admirabile, dotate cu o acustică perfectă, pline de un public entuziast, mi-a lăsat impresia unei mari sărbători internaționale a muzicii. Ascultînd concerte și spectacole de operă, vizitînd muzee și luînd contact cu numeroși artiști romîni și conducători de instituții culturale și artistice, mi-am format convingerea că Romînia se situează la nivelul țărilor cu o veche și bogată tradiție artistică. Socotesc că Festivalul de la București ar putea fi un mare și important eveniment artistic chiar dacă s-ar bizui numai pe forțele artistice naționale. Mi-am putut da seama că aveți orchestre bune, artiști instrumentiști și cîntăreți cu o excelentă formație profesională, dirijori talentați și competenți.*

— Ca specialist în domeniul muzicii de operă, am dori să știm ce părere aveți despre spectacolele Teatrului de Operă și Balet la care ați asistat.

— *Am văzut pe scena Operei din București spectacolele „Oedip", „Nunta lui Figaro", „Bărbierul din Sevilla", „Pelléas et Melisande" și „Motanul încălțat". După cum vedeți am fost un spectator activ și pot spune că interesul meu profesional a fost pe deplin răsplătit de satisfacțiile artistice pe care le-am trăit. Afirm cu convingere că am asistat la București la spectacole de operă demne de marile scene ale lumii. Teatrul D-voastră de operă posedă o echipă de admirabili cîntăreți, dotați cu voci excelente și cu o serioasă știință a cîntului ; o orchestră bună și dirijori de talent. Pe directorul Operei, Mihai Brediceanu, îl cunosc din concertele date în Belgia, la Mons. Înainte de a veni la București, știam prea puțin despre Romînia, despre București și despre nivelul culturii muzicale în țara D-voastră. Succesele Operei din București la Paris, cu prilejul turneului din stagiunea trecută, mi-au reținut atenția și mi-am spus că este firesc ca remarcabila creație dramatică a lui George Enescu, „Oedip", să fi fost artistic realizată de cel mai bun ansamblu liric din Romînia. Dar, în zilele neuitate pentru mine ale Festivalului, mi-am putut da seama că Opera din București este capabilă să realizeze spectacole diferite ca stil, la cel mai înalt nivel artistic. Cea mai mare surpriză, în același timp și o adîncă trăire artistică, mi-a oferit spectacolul „Pelléas et Melisande". Este o operă foarte dificilă din punct de vedere al realizării scenico-muzicale. Mari regizori și dirijori au înregistrat eșecuri în montarea ei. Îmi amintesc de tentativa ilustrului scriitor, poet, dramaturg și regizor francez Jean Cocteau, care, punînd în scenă „Pelléas și Melisande", a contrariat atît publicul cît și critica. Realizarea acestei capodopere a lui Debussy la Teatrul de Operă de la București m-a emoționat profund și m-a entuziasmat. Cîntăreți admirabili ca Octav Enigărescu și Valentin Teodorian, cu o dicțiune franceză clară și un stil vocal perfect adecvat ca și excelenta echipă a interpretelor rolurilor feminine mi-au stîrnit admirația. Regizorul, scenograful și în deosebi dirijorul Mihai Brediceanu au reușit să găsească soluții foarte fericite și mai ales să creeze atmosfera de un tragism discret, interiorizat, a partiturii debussyste. Sînt convins că orice teatru de operă din Belgia sau Franța ar fi mîndru cu o asemenea realizare. Am ajuns la concluzia că trebuie să stabilim o colaborare, mai intensă decît în trecut, între țara mea și artiștii romîni. Personal, ca director al Teatrului Regal din Liège am contractat angajamente pentru viitoarea stagiune cu cîntăreții Ion Piso, David Ohanesian, Dan Iordăchescu, Octav Enigărescu, Elena Cernei. Aș fi fericit dacă am putea stabili un turneu al Teatrului de Operă din București în Belgia, mai ales cu operele „Oedip" și „Pelléas et Melisande".*

La sfîrșitul convorbirii dl. André D'Arcor a binevoit să ne acorde un autograf prin care se adresează revistei noastre și cititorilor ei.

★★

„A la revue „Muzica" de Bucarest, à laquelle je confie de tout coeur les magnifiques impressions d'art musicales et plastiques, ressenties lors de ce grand Festival „George Enescu".

Le 21 septembre 1964
ss A. D'Arcor.

Mitsukuri Shukichi

Compozitorul Mitsukuri Shukichi, secretar general al organizației „International Music Council" de pe lîngă U.N.E.S.C.O., este o personalitate marcantă a vieții muzicale japoneze. Lucrările sale se bucură de o largă prețuire ; unele din ele au fost prezentate la New York sub bagheta ilustrului dirijor Leopold Stokowski.

Mitsukuri Shukichi a făcut parte din juriul de canto al concursului internațional „George Enescu". Prima noastră întrebare se referă, de aceea, la impresiile sale despre desfășurarea concursului.

— *Organizarea a fost ireproșabilă, iar nivelul general înalt al concurenților a ridicat în fața membrilor juriului dificila problemă a clasificării lor. Am fost impresionat de aplicația cu care toți concurenții au studiat liedurile lui Enescu, atît cei romîni cît și cei străini, de pildă mezzo-soprana greacă Agnes Baltza, tenorul maghiar György Korondy — Kummer etc. Cei doi tineri cîntăreți distinși cu premiul I, Marina Krilovici și Ion Buzea, fac cinste școlii de canto romînești. Amîndoi s-au impus deopotrivă în ariile de operă și în lieduri, dovadă a multilateralei lor pregătiri. O excelentă impresie a produs asupra mea și Viorica Cortez-Guguianu, pe care mi-ar plăcea s-o aud în rolul Amneris din „Aida" ; cred că acest rol i-ar prilejui un succes binemeritat.*

Consider că există o foarte bună școală vocală romînească. Remarcabil este mai ales faptul că se cîntă cu finețe, nuanțat și cu multă sensibilitate.

— Cum apreciați lucrările compozitorilor romîni, pe care ați avut ocazia să le ascultați în cadrul Festivalului ?

— *În primul rînd m-au impresionat creațiile lui George Enescu, atît de fine, atît de bine construite. Dintre celelalte piese românești executate la Festival,*

aș vrea să relev Triplul concert de Paul Constantinescu și Concertul de violoncel al lui Anatol Vieru, creații moderne, valoroase, ce pot obține îndreptățite succese în fața unui public foarte larg, — inclusiv cel japonez.

De altfel, vorbind despre Romînia, aș vrea să adaug că în multe privinți Bucureștiul mi-a amintit de Tokio: aceeași preocupare pentru dezvoltarea rapidă a industriei, același avînt al construcțiilor de locuințe moderne. M-am simțit ca acasă, prin atmosfera plăcută de colaborare dintre membrii juriului de canto. Mulțumesc cu acest prilej colegilor mei romîni, cu care am colaborat în acest cadru, în deosebi minunaților artiști care sînt Egizio Massini și Nicolae Herlea.

★

Marc Pincherle

Marc Pincherle, oaspete de seamă al celui de al treilea Festival și Concurs „George Enescu", este un nume de autoritate datorită bogatei sale activități în domeniul muzicologiei pe care a desfășurat-o în Franța și Belgia. Marc Pincherle a dat la iveală o serie de lucrări apreciate în domeniul muzicologiei ca: „Histoire illustrée de la musique", o serie de volume cu un conținut educativ și de inițiere muzicală.

Interesul său pentru lucrările lui Enescu este lesne explicabil: Marc Pincherle a cunoscut de aproape pe George Enescu, i-a urmărit din tinerețe fascinanta carieră creatoare și concertistică, a participat la cursurile ținute de muzicianul romîn în ultimii ani ai vieții la Sienna, în Italia, l-a auzit cîntînd la pian, concertînd ca violonist și dirijînd orchestre de seamă.

Prima întrebare se referă la împrejurările în care l-a cunoscut pe Enescu.

— Eram elev al liceului din orașul Rennes, din Bretagne, cînd un tînăr muzician romîn venise să concerteze, ca violonist și să dirijeze orchestra locală. Faima sa fusese precedată de succesul parizian al celor două Rapsodii romîne, executate de orchestra Colonne, prin marile sale triumfuri violonistice. Ca tînăr violonist am urmărit atunci cu pasiune concertele date de Enescu. Eram vrăjit de imensul său talent, de marea sa știință muzicală. La pupitrul unei orchestre provinciale, destul de mediocre, el a manifestat o prodigioasă putere de stăpînire a masei de instrumentiști. Era un mare șef de orchestră. Apoi, ca solist al Concertului de Beethoven, a cîntat cu o emoție formidabilă, și îmi amintesc, spre sfîrșitul cadenței de Yssaye, cînd a readus tema într-o sonoritate pianissimo, publicul, gîtuit de emoție, a început să plîngă. N-am să uit niciodată cele două suplimente dintr-o Suită de Bach, pe care le-a cîntat într-o manieră personală constituind pentru tinerii muzicieni din Rennes, revelația stilului violonistic al marelui cantor de la Thomaskirche. Cunoscînd mai tîrziu pe Enescu și povestindu-i în ce împrejurări și cu cîtă emoție l-am ascultat în tinerețea mea, maestrul mi-a dăruit un lucru de mare preț, pe care-l păstrez la loc de cinste în colecția mea de manuscrise și documente muzicale: prima pagină manuscrisă din partitura operei „Oedip".

— L-ați văzut apoi, desigur, deseori, pe maestru...

— Da. Am fost invitat în casa de la Saint-Cloud, unde l-am auzit cîntînd la pian, din memorie, pagini întregi din Wagner și îmi amintesc de o audiție tulburătoare, în care maestrul acompania pe cîntăreața franceză M-me Bunlet în diferite scene din opera „Amurgul zeilor" de Wagner. L-am revăzut adesea după cel de al doilea război mondial. În anul 1953 își ținuse pentru ultima oară cursurile sale de interpretare de la Sienna. Era foarte suferind. M-a primit în pat, căci era foarte obosit și boala făcuse progrese vertiginoase. Îmi aduc aminte că la întrebarea mea dacă mai compune s-a mîniat teribil. Mi-a răspuns: „Nu trăiesc decît pentru compoziție".

— Ce impresie v-au făcut lucrările enesciene audiate la București în zilele Festivalului?

— Am ascultat Simfonia a III-a, „Oedip", „Dixtuorul" și de cîteva ori am fost de față la concursurile de pian și de vioară pentru a reasculta două lucrări remarcabile, Sonata I-a în fa diez minor pentru pian și Sonata a II-a în fa minor pentru vioară și pian, pe care le consider, împreună cu Sonata a III-a în caracter popular romînesc, realizări de valoare universală în literatura acestor instrumente. Dacă cunoșteam opera „Oedip" de la prima ei audiție pariziană, din anul 1936 și din turneul Teatrului de Operă din București în schimb „Simfonia a III-a" a constituit pentru mine o revelație. Am recunoscut în această lucrare grandioasă pecetea personalității enesciene, o generoasă multitudine de teme, o continuă și vie mișcare polifonică, o impresionantă bogăție armonică și orchestrală. Ca și la audierea altor lucrări ale lui Enescu, am fost izbit de caracterul programatic al muzicii. Aș putea spune, și poate că sînt subiectiv, că întreaga muzică a lui Enescu trezește imagini vizuale sau plastice și că toate lucrările sale exprimă un conținut programatic.

— Ce impresii v-au produs manifestările din timpul Festivalului de la București și ce părere aveți despre noua creație muzicală romînească cunoscută în concerte și în audițiile de la Uniunea Compozitorilor?

— Greu de dat un răspuns cînd ești copleșit de ansamblul atîtor manifestări organizate într-un interval de timp atît de scurt. Fiecare din puținele zile cît am stat la București, mi-a adus noi trăiri artistice și noi date despre amploarea vieții muzicale în țara dvs. Aveți o excelentă școală violonistică și pianistică, orchestre bune, ansambluri de operă remarcabile și mai ales un public cum n-am întîlnit deseori în viața mea, un public pasionat și vibrant la frumusețea muzicii. În ceea ce privește creația muzicală românească mi-am dat seama de forța și originalitatea ei, de diversitatea personalităților călăuzite, îmi pare, de elementul comun, al unei estetici bazate pe limbajul folcloric și pe bogăția expresivă a modurilor populare. Va trebui să treacă puțin timp pentru ca să-mi pot organiza, cu ajutorul notițelor, impresiile culese în timpul zilelor sărbătorești petrecute la București. Pot spune însă că Festivalul „George Enescu" a fost la nivelul marilor Festivaluri internaționale și că desfășurarea lui a evidențiat marea prețuire acordată de guvernul țării Dv. și de întregul popor romîn, operei și amintirii nestersе a genialului muzician romîn.

★★

Franz Walter

Franz Walter este o personalitate artistică cu preocupări multilaterale. Profesor la clasa de violoncel a Conservatorului din Geneva, critic muzical la „Journal de Genève", el desfășoară o intensă activitate de popularizare a creației muzicale la posturile de radio, este membru al formației de cameră „Le quatour de Lausanne" și secretar al „Asociației europene a Festivalurilor de Muzică".

— Înainte de a veni ca invitat la Festivalul de la București, cunoșteați desigur, într-o mai mică măsură decît acum, creația lui Enescu și muzica romînească contemporană. V-am ruga să ne vorbiți despre acest subiect:

— Personalitatea lui George Enescu îmi era cunoscută în ipostaza de violonist de reputație mondială și

mai puțin în latura creatoare. Desigur, cunoșteam rapsodiile, celebre în întreaga lume, dar nu puteam bănui complexitatea concepției sale muzicale înainte de a asculta lucrări de mare valoare ca Dixtuorul, Cvartetul cu pian, sonatele pentru vioară și pian, Sonata pentru pian solo în fa diez minor și mai ales remarcabila operă dramatică „Oedip". Din punctul de vedere al dezvăluirii valorii incontestabile a creației muzicale a marelui muzician romîn, Festivalul de la București și-a atins pe deplin scopul. Lucrările enesciene ascultate în concerte reprezintă fiecare, o altă latură a sensibilității, tehnicii componistice și viziunii compozitorului. Mă opresc însă la opera „Oedip", a cărei muzică m-a interesat într-o măsură extraordinară. Este o creație de mare interiorizare și cred că-i poți pătrunde frumusețile și adîncimile numai printr-un studiu atent al partiturii. Această lucrare conține o viziune profundă, sensibilă și în același timp bine cumpănită, în sensul clasic al gîndirii constructive, a dramei lui Oedip. Mărturisesc că am fost entuziasmat de punerea în scenă, de amănuntele regiei și scenografiei, de costume, gestica lirică și de unele soluții scenice, cum este de pildă așezarea corului în penumbră, ca un basorelief viu pe soclul podiumului. Cred că spectacolul Teatrului de Operă din București ar merita să fie integrat în orice mare festival european, dată fiind valoarea creației enesciene și nivelul interpretării.

— Ce părere aveți despre desfășurarea în linii mari a Festivalului de la București ?

— Găsesc că el rezumă formula ideală a festivalului : programe variate, personalități artistice de prim ordin, echilibru între diferite stiluri muzicale, prezentarea muzicii românești în cele două aspecte ale ei : creația și interpretarea. Pot să afirm că Festivalul „Enescu" ar merita să devină o manifestare muzicală anuală. Cred acest lucru deoarece Bucureștiul s-a dovedit a fi la nivelul muzical al unor orașe ca Berlin, Viena, München, Zurich, Praga, Budapesta, Varșovia, Edinburg, Stockholm, Amsterdam, Haga, Rotterdam, Lucerna, Montreux, Aix-en-Province. Aveți tot ceea ce este necesar pentru a deveni o capitală a muzicii europene : orchestre bune, săli, compozitori și interpreți de valoare. Nivelul spectacolelor de operă de la București este remarcabil. De altfel, numele unor cîntăreți romîni ca Nicolae Herlea și Dan Iordăchescu este cunoscut în Occident. Am rămas entuziasmat de realizarea spectacolului „Pélleas și Mélisande" pe scena Operei din București. S-a cîntat într-un stil admirabil, orchestra și dirijorul au pătruns și tălmăcit artistic frumusețile partiturii iar regia și decorurile au reușit să creeze atmosfera de poezie intensă a dramei. M-au surprins în mod deosebit unele soluții de regie ingenioase ca aceea a duetului dintre Pélleas și Melisande în scena emoționantă a întîlnirii nocturne în fața turnului. Rareori, și am văzut multe spectacole cu opera lui Debussy, am întîlnit o soluție scenică mai frumoasă a acestui moment splendid din desfășurarea scenică. Într-un cuvînt, ceea ce am ascultat la București, orchestre, soliști, spectacole de operă m-au convins definitiv asupra darurilor muzicale ale poporului romîn. Aveam și înainte de a veni la București excelente impresii despre muzicalitatea romînilor, căci am cunoscut bine pe Dinu Lipatti iar cu neuitata pianistă Clara Haskill — originară din Romînia —, formația din care fac parte, „Le quatuor de Lausanne" a colaborat în concerte de cameră.

— Cu ce impresii părăsiți Bucureștiul ?

— Cu multe impresii bogate, ce așteaptă să fie orînduite, dar mai cu seamă cu dorința vie de a reveni cît de curînd în acest oraș.

★★

Fritz Ehlers

Fritz Ehlers, profesor la școala superioară de muzică „Franz Liszt" din Weimar, este pentru a doua oară oaspetele nostru, în ultimii ani. Membru al juriului internațional al concursului de vioară, Fr. Ehlers ne-a împărtășit impresiile sale despre desfășurarea celei de a treia ediții a Festivalului și concursului „George Enescu" :

— Nivelul concursului de vioară disputat la București este incontestabil foarte ridicat, chiar dacă îl raportăm la acela al unor concursuri care și-au stabilit de mulți ani, un prestigiu mare. Îmi vin în minte concursurile de la Bruxelles, Geneva, Moscova, Poznan, la care am participat, fie ca observator, fie ca membru al juriului. Pot să spun că la București s-a desfășurat o întrecere între tinerele talente dar și între școlile violonistice și din acest punct de vedere școala românească s-a prezentat la înălțime.

— Cum apreciați nivelul manifestărilor artistice din cadrul Festivalului, concertele, spectacolele de operă la care ați asistat și mai ales ce părere aveți despre creația lui Enescu și despre muzica românească contemporană ?

— În primul rînd, după părerea mea, scopul primordial al Festivalului a fost atins, dacă acest scop este de a face cunoscută lumii întregi, creația marelui compozitor și muzician romîn George Enescu. Tinerii interpreți din diferite țări ale lumii, care s-au prezentat la cel de al treilea concurs au integrat în repertoriul lor, cîteva din cele mai valoroase lucrări ale marelui artist. Aceasta este un fapt pozitiv cu urmări evidente în lărgirea repertoriului universal. Ca membru al juriului de vioară, am ascultat în prima și a doua etapă, remarcabilele lucrări pentru vioară scrise de Enescu — și consider că Sonata a II-a și neîndoielnic, Sonata a III-a, se aliniază în șirul celor mai frumoase realizări ale literaturii violonistice a secolului nostru. Pe de altă parte, concursurile au permis integrarea în programul celor trei etape a unor lucrări aparținînd unor compozitori în viață. Este al doilea fapt pozitiv, căci creația românească merită și trebuie să fie cunoscută și apreciată dincolo de hotarele Romîniei. Desfășurarea generală a Festivalului mi-a lăsat convingerea că am participat la o mare sărbătoare internațională a muzicii : orchestre prestigioase, dirijori și soliști de renume internațional laolaltă cu interpreții romîni, au reușit să stabilească nivelul tuturor manifestărilor din cadrul Festivalului la înălțimea marilor evenimente muzicale. Cadrul material al tuturor acestor manifestări m-a surprins în modul cel mai plăcut : capitala Romîniei posedă admirabile săli de concert, care oglindesc profundele transformări economice prin care a trecut țara Dv. Bucureștiul întinerește pe zi ce trece și revăzîndu-l numai după 3 ani l-am găsit înfloritor, palpitînd de o viață culturală intensă. Pot să spun de asemenea că ospitalitatea românească nu s-a dezmințit nici de data aceasta, ci dimpotrivă, a întrecut toate așteptările. Am fost întîmpinați pretutindeni cu multă prietenie și dragoste. Am văzut muzee, am vizitat împrejurimile Bucureștiului și pretutindeni mi s-a întărit convingerea că poporul romîn își clădește cu entuziasm o viață nobilă și luminoasă pe măsura marilor posibilități creatoare. De aceea mă despart de București cu amintiri nestерse și cu dorința de a reveni cît mai curînd în frumoasa Dv. capitală.

★★

Iurii Nikolaevici Grigorovici

Iurii Nikolaevici Grigorovici, prim maestru de balet al Teatrului Mare din Moscova, conducătorul artistic al ansamblului care a întreprins un turneu în țara noastră în zilele Festivalului, este binecunoscut publicului nostru, deși se află pentru prima oară printre noi. În 1958, cînd colectivul de balet al Teatrului „Kirov" din Leningrad a prezentat în București apreciatul spectacol cu „Floarea de Piatră" de Prokofiev, pe afiș figura ca autor al coregrafiei Grigorovici — pe atunci solist. Între timp, a montat acest spectacol și pe prima scenă lirică din Moscova, a realizat la Leningrad și alte balete, iar în 1963 a fost numit prim maestru de balet la Moscova, ca succesor al artistului poporului I. M. Lavrovski, care s-a dedicat activității didactice. Turneul în Romînia este prima manifestare peste hotare a lui Grigorovici cu ansamblul de la „Bolșoi Teatr".

Cea dintîi întrebare se referă, după cum e firesc, la actualul turneu în țara noastră.

— *Din totalul de 230 de persoane al colectivului nostru de balet, am selecționat pentru deplasarea la București un ansamblu valoros, incluzînd cîteva vîrfuri solistice. Regret mult că împrejurări neprevăzute au împiedicat ca în distribuția spectacolelor noastre să figureze celebra balerină Maia Plisețkaia — îmbolnăvită în ajunul plecării — și excelentul dansator Vladimir Vasiliev, care nu a putut să apară din cauza unui accident avut la repetiție.*

— Turneele peste hotare se realizează paralel cu continuarea spectacolelor din Moscova ?

— *Fără îndoială. Amploarea colectivului nostru ne-o permite. Astfel, fără întreruperea stagiunii, au fost organizate toate turneele întreprinse în ultimii ani în S.U.A., Anglia, Franța, Japonia, R.A.U., Ungaria etc. În vederea acestui scop, majoritatea spectacolelor noastre au o „zestre" dublă de decoruri și costume.*

— Cum priviți raportul între tradiție și inovație în spectacolul de balet ?

— *Baza artei coregrafice o constituie baletul clasic. Acesta este, după părerea mea, un adevăr indiscutabil; un dansator format la școala baletului clasic se poate manifesta și în dansul modern, în timp ce invers, nu. Aceasta nu înseamnă, evident, că unica modalitate valabilă a coregrafiei o reprezintă clasicismul. Baletul se îmbogățește necontenit cu elemente provenite din folclor și din universul sufletesc al omului contemporan. Pe de altă parte un spectacol vechi de balet nu este un muzeu; el trebuie în permanență adus la nivelul cerințelor artei zilelor noastre.*

— Care sînt proiectele Dv. ?

— *După ultima noastră premieră, „seara Stravinski", alcătuită din „Petruşka", „Pasărea de foc" și „Povestea soldatului", lucrăm la o transpunere coregrafică a „Simfoniei a IX-a" de Șostakovici, iar personal pregătesc punerea în scenă a unui poem coregrafic de Alexei Maciavariani după Șota Rustaveli. În același timp, colectivul perfecționează scenele de balet din operele „Cneazul Igor", „Sadko", „Război și pace", „Boris Godunov" și „Dama de pică", cu care teatrul nostru va întoarce în Italia vizita colectivului „Scala" din Milano aflat în aceste zile la Moscova.*

— Impresii despre București ?

— *Orașul Dv. îmi place în mod deosebit, are o mare întindere, multă verdeață și o atmosferă a lui, specifică. Am fost cucerit de animația ce domnește pe străzi, de ritmul intens al vieții. Mi-a produs o plăcută impresie întîlnirea cu colegii romîni, Oleg Danovschi, Vasile Marcu, Gabriel Popescu, după cum m-am bucurat să revăd pe balerinii romîni care și-au făcut studiile la Leningrad și pe care-i apreciez ca elemente foarte talentate.*

★

Janos Liebner

— Știam că viola da gamba are șase corzi, sau cel mult șapte, or instrumentul dumneavoastră are cel puțin...

...*exact șaptesprezece. Da, e vorba de o mică confuzie. De data aceasta, nu cînt pe o violă da gamba, cum menționa afișul, ci pe un baryton. Însă confuzia e mică căci, în fond, barytonul poate fi conceput și ca o viola da gamba cu zece corzi de rezonanță în plus. Corzile principale au același acordaj. Astfel pe baryton poate fi executată orice piesă scrisă pentru gamba. Inversul acestei operații ar fi, natural, imposibil. Corzile de rezonanță dau acel timbru unic, specific barytonului, care îl distinge de oricare alt instrument cu arcuș, chiar și de viola da gamba. În afară de aceasta, construcția instrumentului permite ca în timp ce se cîntă cu arcușul pe corzile principale, pe corzile de rezonanță, să se cînte în pizzicato.*

— Ce v-a determinat să vă dedicați acestui instrument, pe cît de frumos pe atît de rar ?

— *Clasicismul vienez a redus mult uzanța instrumentelor vechi. Din bogăția aproape infinită a instrumentelor cu arcuș, de exemplu, au supraviețuit doar patru: vioara, viola, violoncelul și contrabasul.*

Azi, asistăm la un proces contrar: compozitorii, nesatisfăcuți cu paleta de timbre moștenită de la secolul trecut, sînt în căutarea de timbre noi, originale. Din această tendință izvorăsc, pe de o parte, toate încercările de a scrie muzică pentru mașini muzicale electronice, sau chiar pentru mașini de... scris, pe de alta, însă, muzicianul contemporan descoperă ca timbre „noi", „originale" și pe unele vechi, de mult uitate. Astfel, a reabilitat Landowska clavecinul, Segovia ghitara. Să vă dau acum un alt exemplu: Compatriotul meu Aladár Rácz — un artist desăvîrșit al țambalului, l-a inspirat, printre alți compozitori de seamă, chiar pe Stravinski. Consider că reușita experienței mele cu barytonul se va decide tot în felul în care vor reacționa compozitorii.

În primul rînd caut să demonstrez prin aceasta valoarea și contemporaneitatea instrumentului meu, zis „de muzeu", se pare, nu fără rezultat. Compozitorul Ferenc Farkas, de exemplu, scrie cea de-a doua lucrare pentru baryton (un Concert cu acompaniament de orchestră de coarde), Frank Martin mi-a dedicat o Ciaconnă, iar Jean Rivier și Papandopulo lucrează în prezent la cîte o piesă pentru baryton.

★★★

Interviurile au fost realizate de: Edgar Elian (*)
Vasile Cristian (**)
Francisc Laszlo (***)

Festivalul Edinburgh 1964

Edinburg, oraş vechi cu originea pierdută în negura istoriei, a devenit azi centrul unor celebre festivaluri artistice internaţionale. Pe lîngă aceste festivaluri care se ţin aici anual începînd din 1947, oraşul mai oferă numeroşilor vizitatori de pe toate meridianele globului o impresionantă serie de castele şi palate, muzee, catedrale majestuoase precum şi o arhitectură unitară a clădirilor, construite într-un stil caracteristic scoţian emanînd sobrietate, bun gust şi spirit practic. Iubitorul de artă venit aci să urmărească manifestările festivalului este surprins în primul rînd tocmai de acest pitoresc unic al oraşului aşezat pe coline la ţărm de mare, oraş creat parcă anume pentru a găzdui celebrele festivaluri.

Un mănunchi puternic de dirijori, solişti instrumentişti şi vocali, orchestre dintre cele mai reputate, formaţii de cameră şi ansamblul operei din Praga au prezentat în acest răstimp la un nivel general ridicat lucrări dintre cele mai variate aparţinînd diferitelor epoci şi popoare. Cea mai mare parte însă a programelor a cuprins lucrări simfonice şi vocal simfonice de Berlioz şi muzică de operă, simfonică şi de cameră cehoslovacă.

Timp de trei săptămîni, în sălile de concert ale capitalei Scoţiei cum sînt „Voher Hall" cuprinzînd peste 2 500 locuri şi cu o acustică naturală impecabilă, „Leith Town Hall", „Freemason's Hall" sau în sălile de teatru precum „Lyceum Theatre" şi „Gateway Theatre" au loc manifestări muzicale şi teatrale deosebit de valoroase, ceea ce face ca Edinburg-ul să devină pe acest interval de timp capitala artistică a Marii Britanii.

Primele patru concerte ale festivalului au fost prezentate de orchestra simfonică a Radiotelevizi-unii franceze din Paris, bine cunoscută pe plan internaţional, sub conducerea lui Charles Munch şi a lui Lorin Maazel. Două dintre programele acestei orchestre date cu concursul corului Radiotelevizi-unii franceze au fost dedicate integral creaţiei lui Berlioz, unul cu „Marea messă a morţilor" condus de Charles Munch şi al doilea cu „Romeo şi Julietta" condus de Lorin Maazel, impecabil executate. Munch a mai dirijat un program cu lucrări de compozitori francezi: „Pelléas şi Melisande" de Fauré, Simfonia III-a de Roussel, „Nuits d'été" de Berlioz şi „Boleroul" de Ravel iar Maazel un program variat, cu „Suita a IV-a" de Bach, „Simfonia în trei mişcări" de Strawinski şi „Simfonia fantastică" de Berlioz.

O adîncă impresie au produs concertele date de „London Symphony Orchestra" considerată la ora actuală ca una din cele mai bune orchestre din lume. Cele trei programe, din care două au fost conduse de tînărul dirijor englez Colin Davis iar unul de sovieticul Ghenadi Rojdestvensky au demonstrat pe deplin înaltele calităţi ale formaţiei: tehnică, acurateţă, sensibilitate.

În primul program Davis a dirijat uvertura „Regele Lear" de Berlioz, Simfonia I-a de Elgar şi o primă audiţie „Ariosi" de Henze avînd solişti pe Irmgard Seefried şi Wolfgang Schneiderhann, iar în al doilea program o lucrare de mari proporţii a lui Berlioz, „L'enfance du Christ". Rojdestvensky a condus cu mult succes uvertura „Hamlet" de Ceaikovski, „Simfonietta" de Janacek, „Suita iudee" de Prokofiev şi Simfonia pentru violoncel şi orchestră de Britten, avînd solist pe Mstislav Rostropovici. De altfel Rostropovici a mai fost prezent şi în alte programe ale acestui festival iar ieşirile lui pe scenă s-au transformat totdeauna în triumfuri. Împreună cu orchestra naţională scoţiană condusă de Alecsander Gibson, Rostropovici a executat Concertul de Schumann (cu orchestraţia lui Şostakovici) într-un program care a mai cuprins uvertura „Les francs juges" şi „Tedeum", ambele de Berlioz, şi cele Şase piese de Webern. Acompaniat de formaţia de cameră londoneză „Park Lane Ensemble", Rostropovici a prezentat nici mai mult, nici mai puţin decît cinci concerte pentru violoncel şi orchestră într-o seară, dintre care trei de Vivaldi, unul de Tartini şi unul de Bocherini în execuţii de o excepţională valoare.

Orchestra B.B.C. Scoţia condusă de Norman del Mar a prezentat un program variat în bune condiţiuni, cu piesele „Macbeth" de Strauss, „Gealousy" de Janacek, suita de balet „Prince of the Pagodas de Britten şi Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră de Beethoven avînd ca solist pe Rudolf Firkusny.

O deosebită impresie a produs Rudolf Serkin care, acompaniat de orchestra de cameră engleză condusă de Alexander Schneider, a interpretat în cel mai pur stil şase concerte pentru pian şi orchestră de Mozart grupate cîte două, în trei serii. În aceste trei programe, ca completări, orchestra a executat lucrări de cameră exclusiv de Mozart.

Cunoscutul Cvartet praghez „Janacek" a dat două concerte în care au excelat prin redarea celor două cvartete de Janacek. O formaţie de cameră deosebit de valoroasă este trioul „Oromonte" care în cele două programe a prezentat un repertoriu variat, cu lucrări de Mozart, Beethoven, Schönberg şi Rainer. Recitale extrem de reuşite au susţinut cîntăreaţa Irmgard Seefried şi ghitaristul Julian Bream, un elev al lui Segovia.

În sala „King's Theatre" opera din Praga a ţinut afişul festivalului trei săptămîni neîntrerupte, seară de seară, cu opere scrise de compozitori cehi clasici şi moderni: „Dalibor" de Smetana, „Rusalka" de Dvorak, „Casa morţilor" şi „Katia Cabanova" de Janacek şi „Învierea" de Jan Cikker, mult apreciate de public şi de presă.

În cea de a treia săptămînă a festivalului, pe care însă eu nu am urmărit-o, au apărut în sălile Edinburghului „Pittsburgh Symphony Orchestra" cu trei concerte conduse de William Steinberg, cvartetul „Allegri", marii interpreţi Sviatoslav Richter, Dietrich Fischer-Dieskau şi alţii.

În afară de manifestările muzicale propriu-zise, Festivalul din Edinburgh mai cuprinde expoziţii de artă plastică, spectacole de teatru, spectacole de artă coregrafică populară, conferinţe, întîlniri între artiştii diferitelor ţări, un festival separat al filmului etc. În acest an, companiile „Theatre Workship" şi „Bristol Old Vic" au prezentat o serie de spectacole cu piesele „Henry IV" şi respectiv „Henry V" ambele de Shakespeare. Marelui dramaturg englez i-a mai fost dedicată şi o amplă expoziţie care ilustrează viaţa şi cariera creatorului nemuritoarelor opere dramatice de la naşterea căruia se împlinesc 400 de ani. Alături de o bogată colecţie de picturi, desene şi litografii de Delacroix a figurat, într-o clădire specială de expoziţii din „Wanerlei Market" şi o serie de valoroase lucrări ale unor plastici englezi contemporani. Un ansamblu de balet african din Guineea a prezentat spectacole cu dansuri rituale africane mult aplaudate de public.

Spectacole cu totul originale se dau în fiecare seară pe toată durata festivalului în faţa a mii de spectatori pe esplanada din faţa marelui castel care domină oraşul; este vorba de „Military Tattoo", cu care ocazie în sunetele fanfarelor formate din sute de tobe şi cimpoaie (instrumente specific scoţiene) formaţii militare din diverse părţi ale ţării prezintă într-o mişcare perfectă diferite momente din activitatea lor. Au mai participat o fanfară de negri din insula Barbados, muzica unui regiment francez, şi o formaţie de dansuri a unui colegiu canadian.

Totul se încheie cu un feeric foc de artificii care se prelungeşte pînă noaptea tîrziu.

PAUL POPESCU

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

Cuprinsul

Pag.

Ion Dumitrescu
Un eveniment de seamă al vieţii muzicale romîneşti şi internaţionale 1

Victor Giuleanu
Conservatorul din Bucureşti la Jubileul de un veac . . 4

Ioan D. Chirescu
Şcoala, izvor de cultură muzicală a maselor . . . 7

★

Zilele culturii sovietice 9

★

Muzică sovietică în concerte şi audiţii 10

CONCURSUL INTERNAŢIONAL „GEORGE ENESCU"

Constantin Stroescu
Canto 11

Alexandru Teodorescu
Vioară 13

Grigore Bărgăuanu
Pian 15

Ada Brumaru
Concertul laureaţilor 17

FESTIVALUL

OPERA

Traian Nanu
Oedip 19

Emilia Guţianu-Alessandrescu
Nunta lui Figaro 20
Pelléas et Mélisande 21

Ada Brumaru
Bărbierul din Sevilla 22

Al. Colfescu
Boris Godunov 23

RECITALURI VOCALE

Alfred Hoffman
Ayhan Baran, Kim Borg 24

BALET

Ilde Urseanu
Talent şi măiestrie 25

RECITALURI — CONCERTE

Gheorghe Firca
Gaspar Cassado 26

L. F.
André Navarra 26

A. Porfetye
Stefan Ruha-Paul Popescu 26

Hilda Jerea
Monique Haas — C. Bugeanu, Dan Iordăchescu — W. Mc. Alpin 28
John Ogdon 28
John Ogdon — Mircea Basarab 29
Li-Min-Cean — Mircea Cristescu 30

Valentin Gheorghiu
Arthur Rubinştein 31

Liliana Firca
Muzică de cameră 32

V. Cristian
Hans Pischner — Janos Liebner 32

Petre Codreanu
Zubin Mehta 33
André Cluytens 33

Gr. Constantinescu
John Pritchard 34

J.—V. Pandelescu
Herbert von Karajan — Filarmonica din Viena . . . 35

CUVINTUL OASPEŢILOR

Laureaţii Concursului 36
Arthur Rubinstein despre Enescu, muzica contemporană, compozitori şi interpreţi 37

Edgar Elian
Interviu cu : Mark Reizen (pag. 40), André Cluytens (41), Dmitri Ţiganov (42), Mitsukuri Shukichi (44), Jurii Nikolaevici Grigorovici (47)

Vasile Cristian
Interviu cu : A. F. Marescotti (43), Magda Tagliaferro (43), André D'Arcor (44), Marc Pincherle (45), Franz Walter (45), Fritz Ehlers (46)

Francisc Laszlo
Interviu cu Janos Liebner (47)

Paul Popescu
Festivalul Edinburgh 1964 48

I. P. I. — c. 4499

24.164

Citiţi revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
şi a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă

APARE LUNAR

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă de la sate.

Abonaţii actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînnoirea abonamentului pe 1965.

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica".

Telefon : 15.21.19 şi 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 24, raion 16 Februarie.

LEI 5

MUZICA ANUL XIV Nr. 12 DECEMBRIE 1964

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

VIAŢA UNIUNII COMPOZITORILOR

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

La deschiderea activităţii de cenacluri

În cadrul cenaclului secţiei de muzică simfonică şi de cameră, din ziua de 5 octombrie, au fost audiate lucrările: „Monumentul", poem simfonic de Dumitru Bughici (Orchestra Radio, dirijată de Emanoil Elenescu); „Omagiu vieţii", expresiuni pentru bariton şi orchestră de Carmen Petra-Basacopol, pe text de Eugen Jebeleanu. (Orchestra Cinematografiei dirijată de Constantin Bugeanu, solist Dan Iordăchescu); „Imagini rapsodice" de Wilhelm Berger (Orchestra de Studio Radio, dirijată de Ludovic Baci) şi „Simfonia Eliberării" de Diamandi Gheciu (Filarmonica din Sibiu, dirijată de H. Selbing).

După audiere, au luat cuvîntul compozitorii Alfred Mendelsohn, Tudor Ciortea, Dumitru Capoianu, Leib Nachmann şi muzicologul Vasile Tomescu.

În ce priveşte poemul simfonic „Monumentul" de Dumitru Bughici, discuţiile au subliniat continuarea de către compozitor a unui procedeu caracteristic lucrărilor sale anterioare (ciclul de poeme şi Simfonia-poem) şi anume — abordarea unui material tematic determinat, cu o importantă semnificaţie. S-a relevat faptul că această realizare marchează evoluţia netă a compozitorului prin: elocvenţa mesajului, sporirea expresivităţii, atît în dimensionarea lucrării cît şi vertical ca ţesătură; calitatea contrapunctului; relieful timbrelor orchestrale; estomparea elementului decorativ şi retoric, eliminarea tensiunilor convenţionale, grija pentru noblețea imaginilor muzicale, — într-un cuvînt, tendinţa spre esenţă. Observaţia critică s-a referit la insistenţa citatului folcloric (Doina Haşului) şi la o expresivitate redusă a frazelor muzicale în părţile mediane. De asemenea, s-a arătat că folosirea instrumentelor în grupe, pe tot parcursul, slăbeşte intensitatea emoţională.

Despre „Omagiul vieţii" de Carmen Petra-Basacopol, vorbitorii au fost de acord că autoarea dovedeşte prin căldura melodică şi dinamismul specific dramatic, bogate resurse pentru a aborda genul de operă. S-au mai subliniat concizia construcţiei precum şi unele înrudiri intonaţionale cu „Oedip" de Enescu şi „Balada pentru tenor, corn şi orchestră" de Britten.

Discuţiile asupra „Imaginilor rapsodice" de Wilhelm Berger au afirmat valoarea lucrării, constatînd alăturarea organică dintre forma de lied şi sonată, exploatarea plină de meşteşug a unui material tematic inspirat, dinamizarea discursului printr-o scriitură ritmică variată, mereu curgătoare, cultivarea rafinată a timbrelor şi, în general, economia de mijloace şi plasticitatea imaginilor acestui convingător „reportaj simfonic". S-au formulat unele rezerve asupra lungimilor de construcţie (între elementele b şi c). Totodată s-a spus că finalul lucrării pare prea precipitat tocmai din cauza scurtei extinderi a strettei, pe care prefinalul o cerea, în mod necesar, mai dezvoltată.

„Simfonia eliberării" de Diamandi Gheciu a fost apreciată prin tendinţa autorului de a aborda acest gen, în continuarea liniei oratoriului „Lazăr de la Rusca", în care a evocat imagini eroice de o factură înrudită. S-a relevat lirismul acestei simfonii, sinceritatea inspiraţiei, generozitatea melodică de origine populară şi suflul amplu. O serie de obiecţiuni au afirmat că, deşi intenţia de a realiza mari intensităţi şi contraste este evidentă, lucrarea face parte mai degrabă din sfera unui lirism pastoral, de tipul suitei simfonice, şi că atmosfera reţinută a acestei simfonii nu corespunde pe deplin conţinutului dramatic pe care şi l-a propus autorul. S-a sugerat că stilul compozitorului ar trebui confruntat, în perspectiva viitoarelor sale lucrări, cu dezideratele şi exigenţele actuale, în sensul complexităţii mijloacelor simfonice.

La cenaclul secției de muzică corală și de mase din 19 octombrie, s-au dezbătut numeroase probleme de creație și interpretare ce privesc dezvoltarea genului. Au fost audiate lucrări de compozitorii Ioan D. Chirescu, Sabin Drăgoi, Vasile Popovici, Gheorghe Dumitrescu, Hilda Jerea, Theodor Bratu, Vasile Timiș, Mauriciu Vescan și Doru Popovici. Au urmat ample discuții pe marginea lucrărilor. Au luat cuvîntul : Ioan D. Chirescu, Alfred Mendelsohn, Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, Vasile Tomescu, Ion Borgovan, Aurel Popa, Zaharia Popescu, Ion Totan, Tov. Ara Manaș (din partea casei de creație București) și tov. Ion Dumitru (din partea Radiodifuziunii). Discuțiile au căutat să deslușească, odată cu însușirile artistice și scăderile cîntecelor audiate, gradul de evoluție la care se află în general creația noastră din acest domeniu. Majoritatea opiniilor au fost critice și au preconizat constructiv o lărgire a concepției componistice despre cîntec și o îmbogățire a mijloacelor de realizare. Astfel, s-a arătat că cele prezentate în acest cenaclu nu reprezintă un pas înainte și că numai la unele se poate observa dorința de împrospătare, de înnoire. S-a remarcat că multe cîntece tind să fie reproduceri ale altora, din lipsa preocupării pentru diversitatea de stil și că ar fi de dorit o strălucire a expresiei și o mai mare căldură interioară. Au fost dezvăluite și alte deficiențe ca folosirea unilaterală a unei sfere armonice în dauna mijloacelor modale ce sînt capabile să genereze valori înnoitoare.

S-a relevat prin preocuparea înnoitoare cîntecul „Oameni noi" de Doru Popovici (pe versuri de Al. Andrițoiu), lucrare care deși a solicitat prea mult registrul înalt, a prezentat o tratare armonică originală, cu funcțiuni diferențiate, ce sporesc expresivitatea și intensifică valoarea emoțională a cîntecului.

Au mai fost apreciate ca bine realizate artistic „Ne întrecem cu anii" de Mauriciu Vescan (pe versuri de Al. Andrițoiu), pentru caracterul său mai deosebit, de imn, de cîntec festiv ; „Pe drum de victorii" de Ion D. Chirescu (pe versuri de Ion Brad) pentru legătura organică dintre text și muzică și în special pentru melodia cursivă și inspirată a refrenului ; „Raza dimineții" de Sabin Drăgoi (pe versuri de Ion Bănuță), datorită caracterului popular bănățean ; „Partid al lumii muncitoare" de Gh. Dumitrescu (pe versuri de Theodor Balș), considerat melodios și accesibil, foarte potrivit pentru o formație corală de amatori, și „Cîntec de întrecere" de Vasile Timiș (pe versuri de Traian Iancu), datorită echilibratei distribuiri a registrelor vocale.

S-au exprimat accentuate critici asupra cîntecului „Mi-e dragă dimineața" de Vasile Popovici (pe versuri de Mihu Dragomir) deoarece prezintă un caracter de marș, cu intonații comune și o armonie puțin expresivă.

Vorbitorii și-au mai afirmat atitudinea critică față de sărăcia acompaniamentului orchestral al cîntecelor și față de nivelul scăzut al textelor folosite, majoritatea suferind de o concepție convențională, fiind deci inapte de a reflecta multilateral, amplu și dinamic, viața.

O altă parte a discuțiilor au abordat problema interpretării, a prezentării cîntecelor în cenaclu. S-a desprins opinia unanimă că imprimările audiate au avut imperfecțiuni, impurități de execuție, și că ar trebui asigurate creațiilor noastre corale, ce așteaptă să fie promovate, condiții optime, prin lărgirea legăturilor cu ansamblurile de amatori (bineînțeles, de un nivel artistic ridicat) care ar putea prezenta, în cenacle, lucrările pe viu, dîndu-ne imaginea lor cît mai fidelă și mai convingătoare.

Între 22—26 octombrie a avut loc la Sofia a doua întîlnire a tinerilor compozitori din Bulgaria, Cehoslovacia, R. D. Germană, Iugoslavia, Polonia, Romînia, Ungaria și Uniunea Sovietică. Din partea Uniunii compozitorilor din R.P.R. au participat compozitorul Dumitru Capoianu și muzicologul Octavian Cosma. Între numeroasele lucrări prezentate la întîlnire au fost audiate lucrările compozitorilor romîni : Anatol Vieru, Concert pentru violoncel și orchestră, Dumitru Capoianu, Divertisment pentru orchestră de coarde și doi clarineți, Aurel Stroe, Arcade, Liviu Glodeanu Suita pentru cor de copii, instrumente de suflat și percuție.

La Uniunea compozitorilor din R.P.R. a avut loc o audiție de muzică contemporană jugoslavă și o audiție de muzică contemporană franceză.

Programul de muzică contemporană jugoslavă a cuprins lucrările : Slavco Ostrec, Suită pentru orchestră, Todor Skalovski, Două coruri, Boris Papandopulo, Simfonietta, Vlastimir Nikolovski, Ciclul de lieduri pentru orchestră, Dusan Radic, Suită pentru soliști, cor și orchestră. Muzicologul Grigore Constantinescu a ținut un cuvînt introductiv. Programul de muzică franceză a cuprins poemul-uvertură Fedra de Georges Auric, Sonata pentru violă și pian de Jacques Chailley, Suita delfică de André Jolivet și „Chronochromies" de Olivier Messiaen.

A prezentat muzicologul Liliana Firca.

Festivități dedicate evenimentului

Între 26 și 31 octombrie au avut loc la București și Iași festivități dedicate împlinirii a 100 de ani de cînd, în octombrie 1864, domnitorul Alexandru Ioan Cuza a emis decretele de înființare ca instituții de stat a primelor școli superioare de artă.

În dimineața zilei de 26 octombrie a avut loc în sala Ateneului R. P. Romîne, adunarea festivă consacrată sărbătoririi Centenarului învățămîntului superior de artă. În aplauzele îndelungi ale asistenței, în prezidiul adunării au luat loc tovarășii Chivu Stoica, Alexandru Bîrlădeanu, Leonte Răutu, acad. Ștefan Bălan, ministrul învățămîntului, acad. Ilie Murgulescu, președintele Academiei R. P. Romîne, Constanța Crăciun, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Florian Dănălache, prim-secretar al Comitetului orășenesc București al P.M.R., Ion Cosma, președintele Sfatului popular al Capitalei, Ștefan Bîrlea, președintele U.A.S.R., conducători ai Uniunilor de creatori, rectori ai unor institute de învățămînt superior artistic, cadre didactice din învățămîntul artistic.

Adunarea a fost deschisă de prof. Victor Giuleanu, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

A luat cuvîntul artistul poporului Costache Antoniu, rectorul Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale". În numele profesorilor și studenților din institutele de artă din București, vorbitorul a exprimat profunda recunoștință față de Partidul Muncitoresc Romîn și guvernul Republicii Populare Romîne, datorită cărora, în uriașul proces de transformări sociale, învățămîntul superior artistic — o dată cu întreaga artă și cultură socialistă — a fost ridicat la un înalt nivel științific.

Evocînd tradițiile învățămîntului artistic romînesc, vorbitorul a arătat că acesta a contribuit continuu la dezvoltarea artei și culturii noastre naționale. Meritele înaintașilor sînt cu atît mai mari și mai demne de admirația noastră, cu cît activitatea lor plină de pasiune, de pricepere și de abnegație, născută din conștiința misiunii social-educative a artei și a slujitorilor ei, s-a izbit la tot pasul de numeroase dificultăți.

Îndrumarea permanentă, sprijinul moral și material, interesul și grija pe care le-am simțit cu toții din partea partidului și statului nostru în cei 20 de ani care au trecut de la Eliberare, pentru dezvoltarea învățămîntului artistic, au permis realizări de asemenea nivel încît, pe drept cuvînt, trezesc admirație în țară, cucerind totodată, aprecierea specialiștilor din țări cu tradiții culturale și artistice foarte vechi.

Azi, la sărbătorirea Centenarului — a încheiat artistul poporului Costache Antoniu — cu firească emoție, cadrele didactice și studenții institutelor de artă, artiștii de mîine ai țării, păşesc în cel de-al doilea veac al existenței învățămîntului superior, de artă, hotărîți să se dăruiască cu și mai multă pasiune ridicării pe o treaptă mai înaltă a învățămîntului artistic și, prin aceasta, afirmării și mai strălucite a culturii patriei noastre.

Au adus saluturi acad. Ștefan Bălan, ministrul învățămîntului, Constanța Crăciun, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, prof. Sigismund Toduță, rectorul Conservatorului „Gheorghe Dima" din Cluj — în numele institutelor de învățămînt superior de artă din țară, acad. Gh. Mihoc — în numele celorlalte instituții de învățămînt superior, studentul Nicolae Sava, de la Institutul de arte plastice „Nicolae Grigorescu" — în numele studenților de la institutele de artă sărbătorite.

Prețuirea pe care partidul și guvernul o acordă învățămîntului superior de artă — a spus acad. Ștefan Bălan — reprezintă o recunoaștere a contribuției sale însemnate la dezvoltarea vieții culturale a patriei noastre, un omagiu adus trecutului său progresist, tradițiilor sale înaintate.

Astăzi se poate vorbi despre învățămîntul artistic ca despre una din pîrghiile importante ale revoluției noastre culturale. Profesorii — elemente de valoare ale mișcării artistice din țara noastră — promovînd ideile înaintate ale timpului nostru și dezvoltînd tradițiile progresiste din trecut, muncesc cu pasiune pentru formarea viitorilor artiști și dascăli-artiști. Tinerele generații sînt educate în spiritul socialismului, în spiritul prețuirii valorilor culturii umane, în spiritul păcii și al prieteniei între popoare. Artiștii formați în aceste institute trebuie să se apropie de viață, să participe efectiv la ea și să-i exprime esența transpunînd-o partinic în înalte forme artistice. Poporul cere artiștilor lucrări cu un bogat conținut de idei și o strălucită formă de redare, cere opere care să emoționeze, să fie îndrăgite, să-i facă pe oameni să se cunoască mai bine, să-i ajute în viață, în muncă, în construcția socialistă, iar de la cei care se consacră activității didactice, cere să sădească în inimile copiilor și tinerilor dragostea față de socialism și de patrie, dragostea pentru frumos, cere să-i învețe pe aceștia să

iubească minunata artă populară şi bogăţia folclorului nostru, să-i facă să cunoască valorile de seamă ale artei universale.

Această sărbătorire — a subliniat tovarăşa Constanţa Crăciun — reprezintă încă o expresie a înaltei preţuiri pe care partidul nostru o acordă dezvoltării culturii, artei şi slujitorilor ei, formării tinerei generaţii de intelectuali care se pregătesc să aducă o nouă contribuţie la îmbogăţirea vieţii spirituale a poporului nostru.

Crearea învăţământului superior artistic este legată de lupta poporului nostru pentru libertate şi dreptate socială din perioada revoluţiei de la 1848 şi a Unirii. Năzuinţele maselor populare spre cultură şi lumină au fost îmbrăţişate în acel timp de un şir întreg de intelectuali, de artişti animaţi de ideile progresiste ale epocii lor, determinînd înfiinţarea Şcolii de Arte Frumoase şi a Conservatoarelor din Bucureşti şi Iaşi.

Partidul şi Statul democrat-popular au creat nu numai cele mai prielnice condiţii materiale pentru învăţămîntul de artă şi pentru desfăşurarea vieţii cultural-artistice, dar au creat şi acel climat favorabil în care arta şi cultura pot înflori pe deplin, în care oamenii de artă pot da viaţă unor opere bogate în idei care, exprimînd caracteristicile epocii noastre, să îmbogăţească în acelaşi timp, în mod creator, gama formelor şi modalităţilor de exprimare artistică.

La aniversarea unui secol de învăţămînt superior artistic urez corpului didactic şi studenţilor institutelor de artă ca, prin munca lor perseverentă, să continue cele mai bune tradiţii ale învăţămîntului nostru artistic, arătîndu-se la înălţimea încrederii acordate de partidul şi guvernul nostru.

Institutele de artă al căror centenar îl sărbătorim azi — a spus printre altele prof. Sigismund Toduţă — îşi fundamentează, dintru început, activitatea pe tradiţiile scumpe, legate de popor, de aspiraţiile şi idealurile poporului.

Păşind cu însufleţire pe calea progresului economic şi social-cultural — a încheiat vorbitorul — institutele de artă din ţară, alăturîndu-se institutelor de artă din Bucureşti, vor fi şi în viitor părtaşele propăşirii culturale neîncetate, spre cele mai înalte trepte ale artei, în folosul întregului popor.

În numele instituţiilor de învăţămînt superior din ţara noastră, acad. Gh. Mihoc a transmis institutelor de artă din Bucureşti, cu prilejul împlinirii a o sută de ani de existenţă, un fierbinte salut şi urări de noi şi prestigioase succese.

În atmosfera plină de elan patriotic care a urmat actului Unirii — a spus vorbitorul — crearea unor şcoli superioare de artă ţintea spre împlinirea deziderateloг luminoase ale paşoptiştilor, îndreptate spre afirmarea spiritului creator al poporului nostru. Se desăvîrşeau, astfel, nobilele eforturi ale unor mari personalităţi culturale, începute încă în pragul secolului al XIX-lea. Ceea ce a caracterizat dintotdeauna activitatea acestor şcoli de arte frumoase a fost înţelegerea creaţiei ca o oglindă fidelă a vieţii poporului, a frămîntărilor, luptelor şi năzuinţelor lui spre mai bine. Putem să fim mîndri că în răstimpul unui secol strădaniile artiştilor patrioţi au fost, chiar în condiţii uneori vitrege, încununate cu succes, astăzi putîndu-se vorbi de existenţa unei şcoli specifice romîneşti.

În aplauzele entuziaste ale asistenţei, prof. Petre Dumitrescu, rectorul Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu" a dat apoi citire scrisorii adresate Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Consiliului de Stat şi guvernului Republicii Populare Romîne, de corpul profesoral şi studenţii Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Institutului de artă teatrală şi cinematografică „I. L. Caragiale" şi institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu" din Bucureşti, cu prilejul aniversării Centenarului învăţămîntului superior de artă.

Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Consiliului de Stat şi Guvernului Republicii Populare Romîne

„Corpul profesoral şi studenţii Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Institutului de artă teatrală şi cinematografică: „I. L. Caragiale" şi Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu" din Bucureşti, întruniţi în şedinţa solemnă de sărbătorire a Centenarului învăţămîntului de artă, exprimă profunda lor recunoştinţă Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn şi guvernului patriei noastre pentru grija permanentă ce o poartă culturii şi artei romîneşti, pentru preţuirea slujitorilor ei, muzicieni, artişti plastici, oameni de teatru.

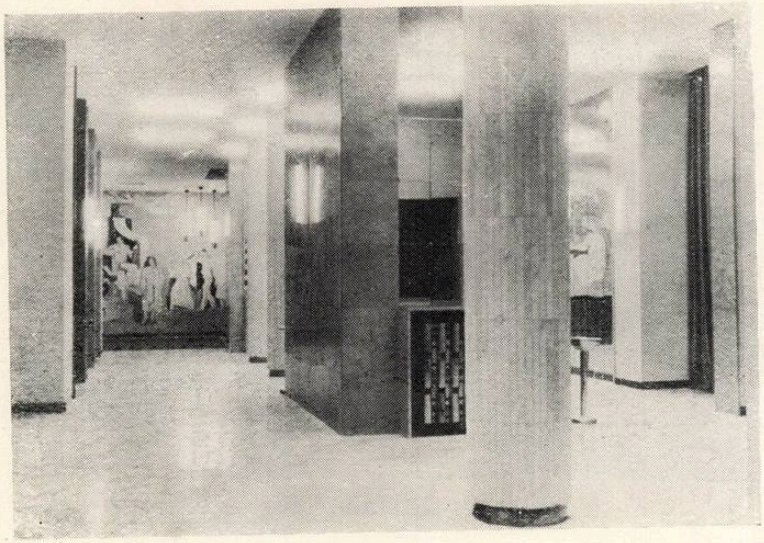
Expresia acestei griji îşi găseşte confirmare şi în condiţiile de învăţătură şi trai create de regimul democrat-popular tineretului studios din institutele de artă, îndrumătorilor acestuia, care se dăruiesc cu pasiune şi devotament nobilei misiuni de făurire a artistului-cetăţean, devotat trup şi suflet poporului şi slujirii cu abnegaţie a artei sale bogate.

Valoroasele tradiţii ale artei noastre naţionale durată cu trăinicie prin truda vrednicilor ei înaintaşi, sînt continuate şi ridicate pe noi culmi în anii luminoşi ai socialismului de către actualele generaţii de creatori, pedagogi, interpreţi şi teoreticieni.

Conştienţi de menirea şi rolul institutelor de artă în viaţa cultural-artistică a ţării, profesorii şi ucenicii lor se vor dărui cu şi mai multă dragoste şi devotament împlinirii îndatoririlor de răspundere la nivelul exigenţelor contemporane.

Însufleţiţi de marile realizări ale întregului nostru popor pe drumul dezvoltării economiei, învăţămîntului, ştiinţei şi culturii, cadrele didactice şi studenţii institutelor de artă vor milita, sub conducerea clarvăzătoare a partidului, pentru înflorirea continuă a artei romîneşti pusă în slujba construcţiei socialiste, progresului şi păcii în lume."

Orfeu de Gluk



Sala de marmură a Conservatorului din București

Mihail Panghe și Marina Krilovici în Faust

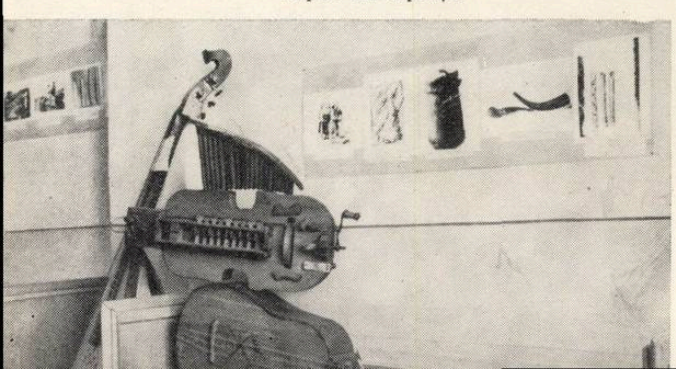
Corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin

Götz Teutch și Paul Popescu

Expoziția Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Victor Giuleanu, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", rostind cuvîntul de deschidere în ședința festivă de la Ateneul R.P.R.

Aspect din expoziție



În încheiere a fost prezentat un concert susținut de corul studenților și orchestra de studio a Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

★

Joi 29 octombrie, în sala Filarmonicii de Stat „Moldova" din Iași, a avut loc în prezența unui numeros public adunarea festivă consacrată Centenarului Conservatorului de muzică din acest oraș.

La adunare a luat cuvîntul prof. Achim Stoia, rectorul Conservatorului din Iași. Începuturile învățămîntului muzical ieșean, a subliniat el, le găsim în anul 1836 cînd Gheorghe Asachi și Vasile Alecsandri înființează „Conservatorul filarmonic dramatic", unde tineretul avea posibilitatea să învețe cîntul și arta dramatică. Școala a fost nevoită însă să-și închidă porțile din lipsă de sprijin din partea oficialităților. Înființarea școlii de muzică și declamație în octombrie 1850 și transformarea ei în Conservatorul de muzică și artă dramatică în anul 1864 a reprezentat expresia strădaniilor elementelor progresiste și patriotice ale epocii.

În ciuda tuturor dificultăților înfruntate de-a lungul deceniilor, dascălii acestui centru de cultură muzicală, animați de dragostea pentru propășirea artei naționale, au transmis generațiilor de studenți flacăra artei realiste, a unei arte strîns legate de masele largi.

În anii puterii populare, a spus în continuare rectorul Conservatorului din Iași, corpul profesoral, dezvoltînd tradițiile înaintate și călăuzit de țelurile școlii socialiste, transmite generațiilor de studenți experiența și cunoștințele lor, educînd pe viitorii artiști în spiritul artei realist-socialiste.

În numele Comitetului regional Iași al P.M.R. și al Comitetului executiv al Sfatului popular regional Iași, Constantin Nistor, președintele Sfatului popular regional, a transmis calde felicitări corpului didactic, studenților și tuturor colaboratorilor Conservatorului de muzică din oraș.

A vorbit apoi Costin Nădejde, adjunct al ministrului învățămîntului. Sărbătorim — a spus el — activitatea didactică desfășurată timp de un secol în Conservatorul de muzică din Iași și roadele acestei activități în dezvoltarea artei noastre la care și-au adus contribuția entuziastă profesori și elevi, animați de un profund patriotism pus în slujba progresului învățămîntului artistic.

În cuvîntul său, Dumitru Popescu, vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, după ce a adus un călduros salut corpului didactic, tuturor studenților și colaboratorilor Conservatorului din Iași, a spus : Întregul șir de manifestări legate de crearea unora din principalele școli superioare din țara noastră care se încheie cu aniversarea de azi subliniază locul important pe care instrucția publică îl deține în prezent în politica partidului și guvernului țării noastre, de ridicare culturală a maselor populare, de formare a cadrelor de intelectuali, de oameni de artă și cultură.

Liviu Comes, prorector al Conservatorului „Gheorghe Dima" din Cluj, a transmis calde urări de prosperitate Conservatorului din Iași din partea conservatoarelor de muzică din București și Cluj, ale institutelor de teatru din București și Tg. Mureș.

Prof. univ. Ion Creangă, rectorul Universității „Al. I. Cuza" din Iași, a felicitat Conservatorul din Iași din partea tuturor institutelor de învățămînt superior din oraș, iar conf. univ. George Pascu a vorbit în numele foștilor studenți ai Conservatorului ieșean.

Sîntem mîndri să învățăm în școala în care și-au făcut studiile artiști de prestigiu, care și-au înscris numele în cartea de onoare a muzicii romînești, a spus în cuvîntul său studenta Elena Stoleru.

În aplauzele entuziaste ale asistenței, Dumitru Chiriac, decan al Conservatorului de muzică din localitate, a dat citire telegramei adresate Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Consiliului de Stat și guvernului Republicii Populare Romîne, tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej, personal, de către cadrele didactice și studenții Conservatorului din Iași.

DIN COMUNICĂRILE SESIUNII ȘTIINȚIFICE A CONSERVATORULUI „CIPRIAN PORUMBESCU"

În cuvîntul său de deschidere, prof. Victor Giuleanu, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, a făcut un scurt istoric al învățămîntului muzical din țara noastră, de la origini pînă în prezent, punînd în lumină aportul proeminentelor personalități artistice care au îndrumat, prin competența, experiența și talentul lor, dezvoltarea profesională a multor generații.

Vorbitorul a arătat că valoroasa tradiție didactică a școlii noastre muzicale a fost continuată pe o treaptă superioară, în condițiile create în ultimii douăzeci de ani astfel încît instituția de tip modern care este astăzi Conservatorul „Ciprian Porumbescu" are o contribuție substanțială la înflorirea perpetuă a creației, interpretării și științei muzicale.

La sesiunea științifică ce a avut loc în cadrul acestei aniversări, s-au ținut de către membrii corpului profesoral comunicări în care s-au reflectat realizările de pînă în prezent și au concretizat o seamă de preocupări cu caracter științific, specifice fiecărei discipline.

O seamă dintre acestea le publicăm mai jos. Comunicarea prof. Zeno Vancea: „Raportul dintre tradiție și inovație în lumina dezvoltării muzicii noastre", a apărut anticipativ în revista „Contemporanul" nr. 47, din 20 nov. 1964.

OVIDIU VARGA

Gîndirea filozofică și estetică a lui George Enescu

Comunicarea de față îngrădită în limitele de timp fixate, reprezintă forma concisă și parțială a unui studiu mai amplu despre „Gîndirea filozofică și estetică a lui George Enescu".

Enescu nu a fost un teoretician în înțelesul strîmt al cuvîntului. El nu și-a propus niciodată să-și expună opiniile sale filozofice și estetice într-un sistem organizat de idei, grupate într-un tom cu o asemenea identitate și destinație, cum au făcut-o printre alții Wagner sau contemporanul lui Enescu, Strawinski. Mai mult chiar: Enescu îndeamnă pe compozitori să scrie muzică, nu despre muzică; să nu fie în același timp creatori și teoreticieni. El apreciază că în afară de Wagner (idolul său) „nimeni nu a izbutit să stăpînească bine amîndouă meșteșugurile".

Cu toate acestea, au rămas de la Enescu o seamă de scrieri, de articole, de interviuri, de scrisori, de mărturii, parte apărute de curînd în Editura Academiei, din păcate încă insuficient și incomplet cunoscute și studiate care dezvăluie o altă latură a geniului enescian: gîndirea sa filozofică și estetică înaintată, de o bogăție și profunzime de idei nebănuite, de o valoare științifică și umanistă nedezmințită nici chiar în confruntarea cu cele mai înaintate idei ale contemporaneității.

De unde și deosebit de ascuțita actualitate a acestei laturi a moștenirii enesciene, astăzi, cînd avem datoria să consolidăm baza națională, umanistă, contemporană a culturii noastre muzicale noi, și în domeniul învățămîntului muzical.

George Enescu s-a format ca personalitate artistică în cea mai frămîntată perioadă istorică a omenirii: perioada trecerii capitalismului în stadiul imperialist, perioada războaielor mondiale și a revoluțiilor proletare.

Confruntarea dintre ideile înaintate ale filozofiei materialist-dialectice și cele retrograde ale diverselor specii idealist-subiective sau idealist-obiective (fie că e vorba de empiriocriticismul lui Mach și Avenarius, de intuiționismul lui Bergson, de obiectivismul metafizic al lui Husserl sau de psihanalismul lui Freud) se adîncește mereu, reflectînd în planul ideilor, lupta pe plan social dintre clasele fundamentale ale societății capitaliste, proletariatul și burghezia.

Pe planul artei, această înfruntare de idei se reflectă pe de o parte în dezvoltarea realismului critic, a realismului școlilor naționale din secolul 20, prin apariția realismului socialist, pe de altă parte își fac apariția o seamă de curente, tendințe și orientări într-un proces complex și contradictoriu de întrepătrunderi și influențe reciproce.

Tabloul artei europene de la răscrucea celor două veacuri, perioadă în care s-a format personalitatea tînărului Enescu, este complex și contradictoriu, plin de meandre, de căutări, de rătăciri.

Trăind într-o epocă atît de frămîntată, de transformări sociale istorice, în vălmășagul de curente, tendințe, căutări, experimente, George Enescu, adesea departe de țara și de poporul său, nu și-a pierdut fizionomia națională, echilibrul moral și estetic, ci dimpotrivă și-a făurit un înalt ideal umanist-social și estetic de o uimitoare unitate, organicitate și consecvență dialectică.

Cum a fost posibil ca în asemenea condiţii sociale-istorice şi culturale, personalitatea lui George Enescu să se cristalizeze şi să se dezvolte ca o personalitate unică şi originală de o pregnantă fizionomie naţională neîncadrată în nici un curent, în nici un grup, în nici o tendinţă, personalitate înarmată cu o gîndire înaintată, surprinzătoare pentru vremea cînd s-a cristalizat. Acesta este un atribut al genialităţii.

Geniul lui Enescu s-a manifestat din fragedă copilărie ; prin precocitate şi independenţă, prin larga sferă de aptitudini şi preocupări, prin fenomenala sa memorie şi capacitate de asimilare.

Datorită acestor atribute ale genialităţii, George Enescu şi-a făurit un deosebit de bogat orizont cultural, cu o largă sferă de preocupări.

Din fragedă copilărie învaţă franceza, germana şi engleza. Adesea, în convorbirile sale, în articole sau interviuri, foloseşte citate latineşti, sau nume din cultura antică, iar pentru a-şi îmbogăţi argumentaţia face apel la opiniile unor figuri remarcabile ale culturii universale, din domeniul filozofiei, literaturii, picturii sau muzicii.

Este atras şi de alte ramuri ale artei, ca de pildă, pictura, iar cei care l-au cunoscut, îi remarcă darul neîntrecut de povestitor. De altfel, cine citeşte amintirile sale este impresionat de forţa expresivă cu care Enescu realizează evocarea plaiurilor natale, a Vienei, Parisului, evocări care sînt ieşite din pana unui mare scriitor.

Bernard Gavotty, în convorbirile cu George Enescu subliniază talentul său deosebit de actor. Enescu a cunoscut şi a legat prietenii cu personalităţile cele mai reprezentative ale culturii şi artei universale şi romîneşti ale vremii sale. Din diversitatea problemelor, din felul cum abordează aceste probleme şi caută să dea răspunsuri, putem presupune că George Enescu a cunoscut ideile înaintate ale epocii, fie din lecturi, fie din contactele personale pe care le-a avut cu reprezentanţi de frunte ai intelectualităţii progresiste din ţara noastră şi din alte ţări. Iată dar un titan de tip renascentist în pragul secolului 20.

Enescu s-a născut într-o familie de preoţi. „Tatăl meu era agricultor, fiul unui preot ortodox. O clipă atras de chemarea preoţiei, firea lui neastîmpărată l-a făcut să renunţe după cîteva luni *de chibzuială,* la o viaţă contemplativă..."

Şi mai departe : „Mama era ca şi tatăl meu, nepoată de preot ortodox. Iată-mă deci de două ori pecetluit : ca ţăran şi ca mistic. Pămîntul şi religia au fost cele două divinităţi ale copilăriei mele. Le-am rămas credincios — pe alt plan. După mine, singura valoare sigură e pămîntul. (Din păcate nu am nici un pogon). Dar dacă sentimentele mele religioase s-au schimbat cu vîrsta, am păstrat totuşi un respect sacru pentru tot ceea ce este venerabil".

Aşa dar Enescu afirmă clar că dintre cele două divinităţi ale copilăriei sale, singura valoare sigură este pămîntul, am spune noi „divinitatea materială", nu cea mistică, religia.

De la mama sa, Enescu ne spune că a moştenit înclinaţia excesivă către înduioşare şi emotivitate.

Tatăl său, „un ţăran robust, plin de sănătate, care degaja o energie binefăcătoare" a cărui natură tandră şi în acelaşi timp colerică, a moştenit-o şi Enescu, a avut o influenţă hotărîtoare în formarea copilului, a omului şi artistului de mai tîrziu. Cu toate că s-a născut într-o familie cu tradiţie preoţească, micul Enescu nu a fost educat în spiritul „celor sfinte" ci în spiritul „divinităţii materiale" în mijlocul naturii, în cultul naturii patriei sale. El ni-o spune cu ingenuitate : „Să nu uităm că am fost crescut ca un mic sălbatec. Este un privilegiu cu care n-am să mă mîndresc niciodată destul".

„Totuşi, acei ani petrecuţi la ţară, mi-au lăsat cea mai frumoasă amintire. Doar am crescut în aer liber, în mijlocul animalelor şi plantelor, avînd sub priviri, nesfîrşitele lanuri de grîu şi de orz, de ovăz şi de porumb". Al optulea copil, după şapte decedaţi, Enescu a fost ferit de orice contaminări „morale sau fizice" cum spunea singur, fiind crescut în cultul naturii.

Trăind ca un „mic sălbatec" în mijlocul naturii, în mijlocul animalelor şi plantelor, Enescu descoperă, intuieşte din fragedă copilărie, materialitatea lumii. Mai mult : Enescu dovedeşte o deosebită sensibilitate faţă de latura *vizuală,* obiectivă a realităţii. „În copilărie am fost mai sensibil la culori şi atmosferă, la ambianţa luminii, decît la elementul melodic al muzicii..." „Am fost sensibil la culori şi farmecul naturii". „Mă simţeam atras şi de pictură. Unele justapuneri de culori mă făceau să cad în transă, unele culori îmi dădeau crize de voluptate".

Sesizînd caracterul obiectiv al naturii, Enescu recunoaşte primordialitatea acesteia faţă de subiectul care o reflectă : „Un copil crescut la ţară, redă ceea ce vede în jur : flori, insecte, animale".

Enescu sesizează dialectica naturii în unicitatea universului cînd în plină maturitate afirmă că *„Lumea s-a prezentat pentru mine ca un întreg"* (s.n.).

În ultimii ani ai vieţii, Enescu, bolnav şi ţintuit în camera sa de lucru, exprimă pentru prima oară în întreaga sa existenţă, credinţa în arta sa — religia sa, cum o numea el, de asemenea, „în Dumnezeu care l-a creat". „Însăşi invizibilitatea lui îl face vrednic de a fi adorat".

În afară de această recunoaştere tardivă a existenţei şi invizibilităţii dumnezeirii determinată poate de vîrstă şi boală, nu întîlnim în gîndirea enesciană idei mistice, sau elemente supranaturale (cu excepţia celor mitologice). Iar ceea ce ni se pare demn de subliniat că în întreaga sa creaţie, cu excepţia unor încercări de şcoală, Enescu, printre puţinii compozitori din generaţia lui, nu a apelat niciodată la texte

cultice sau cu un conținut de idei mistic pentru a-și comunica mesajul său umanist, sau, dacă ar fi dorit, pentru a face elogiul divinității.

În creațiile sale vocale, pe versuri de Lemaître și Prud'homme, Clément Marot sau Fernand Gregh, Enescu cîntă dragostea și natura ; în lucrările sale programatice evocă fie copilăria („Impresii din copilărie") fără nici un element supranatural sau mistic, fie natura satului natal sau al patriei sale (Suita sătească, „Poema romînă") în care clopotele sunînd pentru vecernie, „...și cîntările preoților" sînt elemente sonore pur decorative, cuprinse în cadrul vizual-sonor al evocării, nicidecum elemente simbolice cu semnificații mistice.

În opera vieții sale „Oedip" și în poemul vocal-simfonic „Vox maris", Enescu se ridică la înălțimea filozofică a problematicii omului și destinului său, a omului și societății, a omului și naturii.

Intuind și dezvăluind cu precocitate materialitatea lumii, primordialitatea, unicitatea și caracterul ei obiectiv, George Enescu își făurește o viziune materialist-panteistă asupra universului cosmic.

În cadrul acestei viziuni materialist-panteistă asupra universului cosmic (în sensul materialist pe care îl dă panteismului Giordano Bruno și în special Spinoza) s-a constituit întreaga gîndire filozofică și estetică enesciană.

Analizînd opiniile lui Enescu cuprinse în amintiri, în articole, în interviuri, în scrisori, cu privire la natură, la societate, la muncă, la artă, vom descoperi o consecvență dialectică uimitoare în gîndirea sa filozofică și estetică, consecvență, care fecundează viziunea sa materialist-panteistă, conferindu-i forță, trăinicie și capacitate de previziune științifică.

Afirmînd „Am oroare de tot ceea ce stagnează. Pentru mine muzica nu este o stare, ci o acțiune, un mănunchi de fraze ce exprimă idei și mișcări în cutare și cutare sens". Enescu sesizează implicit adevărul obiectiv și absolut al mișcării universale, pe care muzica o reflectă nu ca o stare, ci ca o acțiune, ca un mănunchi de fraze ce exprimă idei și mișcări în cutare sau cutare sens. Astfel, dialectica gîndirii sale muzicale oglindește dialectica naturii.

Enescu sesizează sensul progresului societății și artei și mecanismul dialectic al acestui proces de trecere de la vechi la nou, de la tradiție la inovație.

El spune : „...singurul progres care poate influența profund viitorul este cel care crește din trecut, nu cel impus în mod artificial", „...nu au existat niciodată la mine frontiere între viața și arta mea. A trăi, a gîndi, a respira, — am făcut aceasta întotdeauna prin muzică". Enescu precizează astfel corelația dintre viață și artă, interdependența artei față de viață și primordialitatea vieții asupra artei.

Dotat cu un deosebit simț al proporțiilor, preocupat permanent de corelația dintre părți și întreg, atît în creație, cît și în interpretare, Enescu face apel la acele „legi mari ale unei Armonii Universale" care se aplică pentru serii de tonuri ce se vor desfășura după concepția și îndemnul interior al autorului. Maestrul nu precizează, dar se știe că „legile mari universale" sînt legile dialecticii materialiste.

Sînt edificatoare și concludente opiniile lui George Enescu referitoare la societate.

Asemenea marilor genii ale omenirii, Enescu a deslușit, a intuit direcția progresului social și în repetate rînduri a exprimat ideile sale în conformitate cu idealul său social înaintat.

În condițiile regalității, Enescu declara în 1934 în „Cuvîntul liber" : „Trăim totuși vremuri extraordinare de prefacere. Fără să ne gîndim la finalități extremiste, trebuie să ne așteptăm la o nouă bază a organizației sociale. Se prăbușesc treptat instituții, se distrug credințe, se înlătură edificii. Poate că omenirea se îndreaptă spre o colectivitate economică, poate că va realiza — o clipă — comunitatea socială..."

Numeroase sînt mărturiile în care Enescu își desvăluie convingerile sale democratice luînd atitudini împotriva naționalismului, a rasismului, pentru pace și prietenie între popoare.

Înaltul său ideal social vine să împlinească idealul său uman „Pacea nu va putea fi asigurată decît atunci cînd toate națiunile vor fi călăuzite de principiul de cinste, moralitate și sinceritate în raporturile cu celelalte națiuni care le înconjoară", și în altă parte Enescu afirmă : „Sînt un pacifist convins".

Într-o declarație publicată în 1936, Enescu scria cu amărăciune despre situația artei în lumea capitalistă, demascînd orînduirea capitalistă ca incapabilă de a oferi oamenilor simpli posibilitatea de a se hrăni cu valorile artei.

„*Primum vivere, deinde filosofare* este înțelepciunea, care încă trebuie să ne slujească drept sprijin. Atîta vreme cît lumea e silită să asculte muzica stomacului gol, nu poate fi acuzată că rămîne indiferentă în fața unui concert ori a unei poezii".

„Cu durere trebuie să constatăm că arta este considerabil înfrînată de formele crizelor economice și sociale..."

George Enescu ia atitudine față de problemele politice la ordinea zilei. El condamnă politica criminală a Germaniei hitleriste care întunecă „măreția celor ce au sfințit geniul omenesc în secolul trecut". Omul și artistul însuflețit de ideile înaintate ale epocii se găsește în 1924 între membrii fondatori ai asociației „Amicii U.R.S.S.", iar după Eliberare, printre cei dintîi care au semnat actul de constituire al A.R.L.U.S.-ului.

În 1936 Enescu salută înfăptuirea Frontului popular în Franța și își dă adeziunea sa forțelor democratice din Romînia care luptau pentru realizarea Frontului popular antihitlerist, menit să stăvilească fascismul și războiul.

„Poporul nostru, artiştii nostri, n-au decît de cîştigat de pe urma unirii forţelor democratice. Spuneţi tuturor că eu sînt pentru victoria raţiunii asupra forţelor care vor să ţină ţara noastră în întuneric şi ignoranţă".

Este adevărat că Enescu nu ia poziţie niciodată împotriva regalităţii. Enescu nu face niciodată elogiul regalităţii. Nici chiar în al său opus 1 în „Poema romînă" care trebuie considerată ca un elogiu adus patriei şi nu regalităţii !

Să-l ascultăm încă odată pe maestrul maeştrilor noştri evocînd în „Amintirile" sale cu aceeaşi forţă poetică pe care o regăsim ori de cîte ori Enescu din depărtări ne vorbeşte despre meleagurile patriei sale, ale satului copilăriei sale.

„Încercam să pun în această suită simfonică unele din amintirile mele din copilărie, transpuse, sau, mai bine zis, stilizate. Era o foarte îndepărtată evocare care reînvia imagini simple din ţara pe care o părăsisem de opt ani. Şi astăzi mai regăsesc în ea mireasma şi priveliştile patriei mele. Se începe prin evocarea unei seri de vară... Sîntem în ajunul unei sărbători... se aud clopotele sunînd pentru vecernie şi, prin uşa larg deschisă, cîntările preoţilor. Apoi se lasă noapte... lumina limpede a lunii... în plină linişte răzbate deodată cîntecul unui păstor, depănîndu-şi din depărtări, nostalgica doină. Totul se schimbă atunci, luna se învăluie, furtuna izbucneşte ! (doamne, în orchestră, toate acestea nu sunau rău deloc). Încet, încet, furtuna s-a potolit, cocoşii cîntă... şi iarăşi clopote... toţi se prind în joc.

Atît ! „Era simplu de tot şi naiv" apreciază Enescu care avea pe atunci 16 ani.

Dar această poetică evocare nu este oare un elogiu adus patriei mai mult decît orice altceva ?

Emblema muzicală a ex-regalităţii cu care se încheie poema este după părerea noastră un element programatic, decorativ, asemenea clopotelor şi cîntărilor preoţilor sau cîntecul păstorului şi nicidecum un element simbolic cu semnificaţie specială pentru foarte tînărul compozitor.

Dacă ar fi fost altfel Enescu, ar fi subliniat-o undeva sau cîndva. De aceea, considerăm ca firesc redarea în circulaţie a valorilor muzicale enesciene a „Poemei romîne" cu eliminarea emblemei sonore a ex-regalităţii.

Idealul său uman şi social este înobilat de cultul muncii ca „factor vital" ca „izvor de fericire". Desigur că Enescu se gîndea la fericirea muncii eliberate de „crizele economice şi sociale" adică la exploatare, la munca eliberată care să asigure tuturor oamenilor „pîine şi căldură", baie, educaţie, cum însuşi se exprima.

Este de fapt sensul pe care îl capătă „munca liberă, ordonată şi armonioasă" numai în orînduirea cea mai superioară a societăţii, în socialism şi comunism. Cît de bogate în învăţăminte etice sînt recomandările pe care Enescu le face tineretului : „Tinerii generaţii îi recomand muncă, cinste şi altruism şi aş mai adăuga şi modestie, cît mai multă modestie şi îngăduinţă pentru cei din jurul tău care vor să se manifeste. Valorile adevărate nu pot fi împiedicate de a ieşi la iveală".

Dar idealul său uman şi social înobilat de cultul muncii este indisolubil legat de idealul său naţional. Viaţa şi arta lui George Enescu sînt o mărturie supremă a patriotismului său înflăcărat.

De la acea „Ţară romînească", operă pentru pian şi vioară (!) de George Enescu, compozitor romîn în vîrstă de cinci ani ! pînă la ultimele gînduri aşternute pe hîrtie în preajma morţii care îi da tîrcoale : „Mă gîndesc tot timpul la ţara mea, sînt cu tot sufletul, în fiecare clipă alături de poporul nostru. De îndată ce mă voi restabili, vreau să mă întorc în ţară..." Întreaga sa activitate artistică şi obştească este un omagiu adus Patriei şi poporului său.

Gîndirea estetică enesciană este profund realistă şi inovatoare. Aceasta este o consecinţă logică a dialecticii gîndirii sale filozofice, a idealului său umanist şi patriotic căci în gîndirea enesciană sfera naţionalului este circumscrisă în cea a universului.

Atribuim artei virtuţi consolatoare („arta trebuie să mîngîie, să unească") Enescu constată cu regret că muzica contemporană a fost uneori invadată de acea deslănţuire mecanică a marşurilor militare, a zgomotelor de maşini, a uruitului de motoare, care a făcut ca legenda lui Orfeu, după care muzica poate îmblînzi şi fiarele, să fie uitată.

Enescu consideră că artistul dezvăluie omenirii calea spre armonie care e fericire şi pace. „Artiştii lumii sînt nişte apostoli ai păcii". El subliniază funcţia estetică educativă a artei arătînd că fiecare artist contribuie prin talentul său, cu munca sa la cultivarea frumosului care este menit să dea un impuls pornirilor celor mai nobile ale sufletului omenesc.

Încă din 1919, Enescu proclamă necesitatea democratică de a se răspîndi muzica în toate păturile populaţiei. Maestrul atrage însă atenţia asupra primejdiei de a se vulgariza arta, de a se banaliza sensul noţiunii de „popular" subliniind că ţelul artistului autentic este înobilarea artei, nu vulgarizarea ei. Aceasta se poate realiza prin audiţii destinate poporului şi printr-o educaţie progresivă. *„Trebuie să tindem către un nivel cît mai ridicat de afirmare culturală"* ne îndeamnă Enescu şi cît de actual sună vorbele lui astăzi cînd cultura noastră se afirmă continuu către ţeluri tot mai înalte.

Enescu subliniază caracterul emoţional al artei arătînd că important în artă este faptul de a vibra tu însuţi şi a face şi pe alţii să vibreze.

Maestrul afirmă conţinutul înalt umanist al artei şi al muzicii care este *„un grai în care se oglindesc, fără posibilitate de prefăcătorie, însuşirile psihice ale omului, ale popoarelor"*.

Este formularea clară a realismului în muzică, a umanismului în artă, ca oglindire a vieţii oamenilor, a vieţii popoarelor. El afirmă astfel funcţia gnoseologică a artei pe lîngă cea estetică în viaţa socială.

Problema raportului dialectic între conținut și formă, între tradiție și inovație este adesea abordată în gîndirea estetică enesciană, fie că e vorba de creația propriu zisă sau despre cea interpretativă. Răspunsurile sînt întotdeauna riguros științifice.

Enescu consideră muzica o expresie pură a unei stări sufletești pe care compozitorul trebuie să o redea într-o formă cît mai nobilă.

Stilul permanent metaforic în care se exprimă Enescu este cunoscut nu numai din evocările sale poetice referitoare la plaiurile natale sau la locuri și oameni pe care i-a cunoscut, ci și din opiniile sale estetice, despre alții și despre dînsul.

Maestrul se destăinuie în intimitatea procesului său de creație: „Încep a mă îmbiba ca un burete de subiectul meu, de elanurile eroilor unei picturi, de pasiunile lor..."

„Ceea ce mă deosebește de mulți confrați ai mei, este tocmai faptul că eu nu consider tehnica drept un țel, un nou credo artistic. Dimpotrivă, folosesc toate cîștigurile orchestrei moderne și le pun în slujba unui fir conducător, pe care-l consider cît se poate mai simplu, mai uman".

În problema tradiției și inovației, Enescu consideră că muzica actuală de după cel de al doilea război mondial, trebuie să țină legătura cu tradiția *„în concordanță cu natura umană"*.

Nu trebuie să se înțeleagă prin aceasta că Enescu ar fi un tradiționalist sau un academist. Dimpotrivă. Întreaga sa creație cît și ideile sale cu privire la evoluția muzicii și a limbajului ei sonor sînt edificatoare.

Maestrul afirmă că formele repetate în artă, nu sînt recomandabile: „ca în pictură sau în poezie, fiecare operă trebuie să-și aibă originea ei interioară, independentă de formalismul unei concepții ce ni s-a părut sau poate că a fost într-adevăr reușită cu altă ocazie".

El apreciază ca foarte important faptul ca orice lucrare să poarte pecetea unei creațiuni originale, a unei individualități bine conturate.

Consideră însă greșită preocuparea unor compozitori moderniști care acordă toată atenția unor amănunte de tehnică componistică, prin repetarea cărora vor să-și afirme originalitatea, neglijînd însă ansamblul lucrării, conținutul ei.

Declarîndu-se împotriva oricărui sistem din afară în tehnica creației, Enescu face o apropiere între raporturile și proporțiile matematice la care se poate reduce pînă la urmă și muzica lui Bach, dar conchide că „năvala sentimentelor, efervescența ideilor marelui cantor se organizau de la sine în forme estetice simetrice, dar nu sub controlul tiranic al principiilor științifice matematice".

Fără a se referi direct la sistemul dodecafonic, Enescu în cele spuse mai sus, parcă dezaprobă rigiditatea și tirania sistemului pe care nu l-a utilizat niciodată.

Referindu-se la procesul de creație a operei vieții sale „Oedip" Enescu ne dezvăluie o seamă de idei estetice fundamentale ale concepției sale de creație, în lumina cărora maestrul ne apare ca un inovator îndrăzneț și contemporan. „Mă hotărîsem să nu țin seama de vechile moduri grecești, deoarece nimic nu mi se părea mai plictisitor ca păstrarea unei epoci, ca reconstituirea ei istorică".

Enescu nu-l consideră pe Oedip un personagiu mitologic al antichității, ci un om „ca d-ta ca mine" cum subliniază cu simplitate, un om al tuturor timpurilor, a cărui dramă poate fi tălmăcită și într-un limbaj modern.

În acest sens nu s-a ferit să folosească unele cuceriri ale muzicii contemporane, printre care și bicromatismul „sfertul de ton" dar nu ca scop în sine, nu ca un nou „credo artistic" ci în scopuri expresive „căci redă de minune unele efecte deosebite" explică Enescu.

Dar problema inovației bicromatice este legată de întregul complex al elementelor naționale pe care Enescu le-a topit organic cu cele ale limbajului universal în retorta de înaltă tensiune a geniului său, dînd naștere stilului enescian, unic și original în peisajul muzicii contemporane. „De bună seamă că am absorbit influențe franceze într-o anumită măsură, care, combinate cu cele germane au dat un nou caracter scrierilor mele" ne spune Enescu.

„Unii oameni au fost intrigați și plictisiți, deoarece nu au putut să mă catalogheze și să mă califice în modul obișnuit. Ei nu puteau să stabilească cu exactitate ce fel de tip de muzică făceam. Nu era cel francez după maniera lui Debussy, nu era cel german, declarau ei".

De unde venea această unicitate? Care au fost factorii care au determinat originalitatea și independența compozitorului? Ne-o spune Enescu singur: „În fond... rămăsesem același băiat cu sufletul duios și încăpățînat, care văzuse lumina zilei acolo, departe, într-una din cîmpiile românești. Un sălbatic pe care nimic nu-l putea disciplina complet, un independent care fugea de lume și căruia nu-i plăcea constrîngerea, nici să fie socotit ca făcînd parte dintr-o școală, fie chiar aceea unde își terminase studiile muzicale".

Al doilea factor determinant al originalității stilului enescian este izvorul folcloric, sursa națională a muzicii sale.

Mai întîi se cuvine a face cîteva precizări și puneri la punct în legătură cu orizontul său folcloric. Unii muzicologi afirmă că Enescu nu a cunoscut decît folclorul lăutăresc, orășenesc, pe care l-a utilizat, direct sau indirect, în unele dintre lucrările sale și că această orientare a sa ar fi fost o continuare unilaterală a orientării spre muzica lăutărească, ca unică sursă de inspirație, caracteristică (exceptîndu-l pe Musicescu) pentru întreaga creație muzicală a înaintașilor noștri din secolul al 19-lea.

Oare așa să fie? Considerăm că întreaga creație enesciană, luată în ansamblu, originalitatea ei, unicitatea ei națională desminte o asemenea afirmație.

Este adevărat că Enescu a folosit în unele din lucrările sale de început (Poema romînă şi cele două rapsodii) şi citate din folclorul lăutăresc, în special cel moldovenesc.

Dar se poate concepe oare ca un copil minune „Mozartul romîn" cum îl numea presa austriacă, un copil crescut la ţară, un fiu de ţăran trăind „ca un mic sălbatec" în mijlocul naturii şi a oamenilor patriei sale, să nu-şi fi însuşit temeinic alături de graiul vorbit al părinţilor, bunicilor şi consătenilor săi şi graiul muzical autentic al acestora ? Apoi, se ştie doar, că după fiecare an de studiu la Viena şi Paris copilul minune şi mai tîrziu tînărul de geniu revenea în vacanţe acasă, la ţară, pentru cîteva luni, în care timp sensibilitatea sa extraordinară, memoria sa fenomenală, capacitatea sa unică de a sesiza şi asimila esenţialul, în contactul cu oamenii, cu cîntecul şi jocul poporului său, au făcut ca orizontul său folcloric să se îmbogăţească, cu noi şi noi elemente.

De asemenea, se ştie că în îndelungata sa carieră de muzician şi concertist, nu a fost an în care marele nostru artist să nu fi revenit în ţară pentru cîteva luni, în care timp, străbătînd ţara în lung şi în lat, să dăruie oamenilor din frumuseţile artei sale neîntrecute, şi să se hrănească din frumuseţile artei noastre populare.

În legătură cu muzica populară romînească „rafinată la cel mai înalt grad şi de o bogăţie de necrezut" după propriile cuvinte ale maestrului, Enescu atrage atenţia cunoscătorilor asupra admirabilelor lucrări în domeniul folclorului ale compatriotului şi prietenului său Constantin Brăiloiu, cu care putem presupune că nu odată a discutat asupra problemelor specifice ale folclorului nostru autentic. „Brăiloiu a salvat muzica populară, scoţîndu-i frumuseţea şi originalitatea din zăcăminte ce s-ar fi prăpădit, ignorate", spune Enescu.

„Ţara romînească, operă pentru pian şi vioară (!) de George Enescu, compozitor romîn în vîrstă de cinci ani !" a scris copilul minune pe coperta primei sale... opere.

Debutul său de adevărat compozitor şi-l face la Paris cu „Poema romînă" căreia îi acordă numărul de opus 1, deşi la acea dată (1898) Enescu avea printre manuscrisele sale şi alte numeroase lucrări, între care şi cîteva simfonii.

„De multă vreme sînt frămîntat de o idee... mă gîndesc la o veche legendă a ţării mele... lucrarea aceasta s-ar numi „Meşterul Manole", se destăinuia Enescu în 1936, după terminarea operei „Oedip". Iată trei momente semnificative în care sînt înfipte rădăcinile artei sale în solul patriei sale, în viaţa poporului său şi — întreaga sa creaţie stă mărturie în graiul muzical al poporului său. „Ţăranul romîn poartă muzica în el..." „...această muzică este una din comorile de care Romînia se poate în cel mai înalt grad mîndri" afirma maestrul cu îndreptăţită mîndrie patriotică, care este „Preludiul la unison" din Suita I-a pagină unică în istoria muzicii universale, se mai poate afirma că George Enescu a cunoscut numai folclorul lăutăresc ? Considerăm ca o datorie a muzicologiei noastre de a descoperi noi şi noi documente, de a face noi şi noi analize şi deducţii din care să reiasă cu elocvenţă cît de largă şi profundă (esenţială) era sfera orizontului folcloric enescian.

Aparent opiniile sale în problemele utilizării folclorului ni se înfăţişează uneori contradictorii, fie între cele din tinereţe şi cele de mai tîrziu, fie între acestea şi creaţia sa muzicală.

Fapt este că odată cu trecerea anilor, maturizarea în gîndirea teoretică şi în creaţie a făcut ca unele opinii din tinereţe să fie îmbogăţite ulterior, sau uneori chiar substituite.

Analizînd însă opiniile sale din tinereţe şi de mai tîrziu cu privire la noţiunile folosite de el ca (citez) : „teme naţionale romîneşti", „motivul popular", „muzică populară romînească", „caracter popular romînesc", „prelucrarea folclorului", „muzica lăutarilor", „contribuţia lăutarilor ţigani" vom putea urmări etapele de clarificare şi cristalizare a concepţiei enesciene privitoare la specificitatea folclorului şi la diversele modalităţi de folosire, directă sau indirectă, a acestuia în creaţia profesională.

Enescu apreciază folclorul nostru ca o perfecţiune în sine „...mai savant decît toată muzică aşa zisă savantă..." „juvaeruri în sine, capodopere definitive de sine stătătoare..." al cărui proces de creaţie maestrul îl cunoaşte temeinic „cineva şi-a fredonat starea psihică în mod nimerit şi plastic — prin intuiţie de cele mai multe ori. Alţii au cules, au contopit, au cioplit, au şlefuit cîntecele populare — lăsînd moştenire urmaşilor partea cristalizată şi indestructibilă".

Faţă de asemenea valori de artă definitive şi originale, maestrul se pronunţă cu o grijă nemărginită.

Enescu sesizează caracterul iniţial monodic al cîntecului popular recomandînd la început chiar îndepărtarea armoniei, sau cel mult, „o armonizare cît mai puţină", deoarece consideră că „muzica populară trebuie păstrată în nuditatea ei".

Demonstraţia genială a acestei idei o aflăm în acel unic şi original „Preludiu la unison" de care am mai pomenit.

Dar dacă e vorba de „acea puţină armonizare" Enescu apreciază armonizarea modală a lui Kiriac : „întrebuinţarea unei cvinte, unei octave sau cvarte este suficientă".

În nici un caz nu trebuiesc utilizate „formulele şcolare" „europenizarea după calapodul curent" care „repugnă muzicii noastre populare".

Nu e vorba aici despre o ruptură, despre o izolare a muzicii noastre faţă de cuceririle muzicii europene, ci de utilizarea mecanică a formulelor şcolare tradiţionale, ale „calapodului curent" a armoniei clasice, tradiţionale, care se preda în conservatoare pe vremea aceia (...). Aceste opinii au fost formulate de Enescu între anii 1916—1936.

Veşnic preocupat de păstrarea originalităţii muzicii noastre populare şi profesionale Enescu îşi îmbogăţeşte ideile privitoare la învestmîntarea folclorului scriindu-i în 1942 lui Sabin Drăgoi : „O melodie, şi în special o melodie populară, are o armonie a ei firească, singura care o completează. Orice altă armonie riscă să-i altereze caracterul, să-i schimbe semnificaţia".

Acceptînd deja ideia armonizării folclorului, dar nu a oricărui fel de armonizare după „calapodul formulelor şcolare" ci o armonizare firească, proprie care să decurgă din însăşi structura modală a melodiei populare, Enescu acceptă şi ideia transcrierilor acesteia „pentru anumite grupuri de voci, sau de instrumente, sau de voci şi instrumente".

O ideie nouă, deosebit de valoroasă, care apare în evoluţia gîndirii enesciene referitoare la învestmîntarea profesională a folclorului muzical este aceea a introducerii „extrem de prudentă şi de discretă a unor ornamente contrapunctice în *„caracterul melodiei"* (s. n.).

Dar maestrul nu se opreşte aici. Cu aceiaşi grijă şi respect pentru puritatea şi originalitatea folclorului nostru, cu care recomandase să se învestmînteze armonic şi polifonic cîntecul popular, tot astfel recomandă Enescu pentru „prelucrări", genul rapsodic „ca cel mai reuşit" în acest scop.

S-a afirmat adesea că Enescu ar fi fost categoric în privinţa incapacităţii folclorului nostru de a suporta dezvoltări simfonice, limitele lui fiind acele ale rapsodismului.

Dacă analizăm cu atenţie opiniile maestrului vom constata că şi de data asta Enescu se ridică împotriva (citez) *„convenţionalelor formule"* (s. n.) de dezvoltare simfonică" aşa cum se ridicase împotriva „formulelor şcolare" tradiţionale de armonizare a folclorului.

Chiar dacă afirmă că „motivul popular" se poate amplifica într-o singură manieră, aceea a progresiunii dinamice, prin reluarea lui, prin repetarea lui, fără alterare, fără codiţe sau umpluturi... Enescu recunoaşte că „o singură dată, în Rapsodia III (noi credem că e vorba despre Rapsodia a II-a, interviul din ziarul Propăşirea (1928) transmiţînd posterităţii o greşeală de tipar) şi-a permis o mică dezvoltare şi după părerea sa *„organică"*. Iată dar că motivul popular poate fi amplificat nu numai rapsodic ci şi simfonic, cu condiţia ca această dezvoltare să nu fie în spiritul „convenţionalelor formule" ci cît mai *organică*, asemenea armoniei şi polifoniei *„în caracterul melodiei"* cum afirmă însuşi.

Însfîrşit Enescu se pronunţă împotriva unei orchestraţii moderne *tale — quale* (s.n.) a melosului popular, deşi nu împotriva *oricărei* orchestraţii moderne, ci numai împotriva unei învestmîntări care ar da *o altă* (s.n.) haină folclorului nostru, adică o haină străină de spiritul lui. „Tratarea însă trebuie să fie originală" spune maestrul pentru că muzica romînească să-şi păstreze expresiunea sa, fără a face un prea mare uz de cunoştinţele acumulate în şcoală".

Din nou deci maestrul formulează rezerve faţă de cunoştinţele acumulate în şcoala epocii, cunoştinţe tradiţionale care nu pot da răspuns creator, original, organic contemporan în spiritul melosului nostru popular, problemelor specifice ale preluării şi prelucrării folclorului în creaţia profesională. Iată dar cîte nuanţe, cîte subtilităţi în estetica enesciană şi cîte învăţăminte actuale pentru consolidarea bazei naţionale a învăţămîntului nostru muzical. Această concluzie trebuie să ne dea de gîndit şi, mai mult, ne obligă a lua măsurile în consecinţă, în şcoala nouă, de azi. Se ştie că genialul nostru muzician întrevede şi o cale *paralelă* (s.n.) de dezvoltarea şcolii romîneşti de compoziţie. Subliniez termenul : *„paralelă"*, deoarece unii muzicologi au ierarhizat etapa simfonismului enescian ca o etapă superioară celei a rapsodismului enescian. Enescu nu face nicăeri o asemenea discriminare.

El ne-o spune clar : „compozitorul romîn va putea să creeze, *paralel cu muzica populară* (s.n. adică paralel cu prelucrarea citatului folcloric) dar prin alte mijloace, absolut personale, lucrări valoroase, asemănător caracterizate". Maestrul îşi exprimă convingerea că „şcoala romînească se va impregna de spiritul acestui folclor", că „se pot face şi lucrări în *spirit* (s.n.) romînesc fără să utilizezi folclorul, păstrînd totuşi caracterul rapsodic..." (afirmă compozitorul în 1927). Creaţia personală trebuie să tindă către *o invenţie în caracter popular"*. Pentru ca muzica romînească să poată ajunge într-adevăr la perfecţiunea pe care o merită, ea trebuie să meargă numai pe acest drum al creaţiei în *atmosferă romînească"* (s.n.).

E interesant de reţinut amănuntul că Enescu nu foloseşte niciodată termenul de „stil romînesc" ci numai termenii „caracter", „spirit", „atmosferă" deoarece consideră că „stil" arată ceva făcut, pe cînd „caracter exprimă ceva existent, dat de la început".

Din nou o nuanţă subtilă de terminologie care la Enescu este întotdeauna bogată în semnificaţii şi consecinţe.

Cum va putea compozitorul să compună în „caracter popular romînesc", în „spirit romînesc", în „atmosferă romînească" şi nu numai în „stil popular romînesc" ?

Enescu apreciază ca îmbucurător faptul că mulţi dintre compozitorii noştri înţeleg necesitatea colecţionării folclorului muzical. Apoi maestrul salută tendinţa tinerilor noştri compozitori, speranţele artei noastre naţionale, de apropiere de muzica pămîntului romînesc, tendinţa de a se impregna de parfumul subtil şi preţios ce degajă această muzică..."

În sfîrşit Enescu consideră că acei tineri compozitori care se inspiră din folclor şi creează compoziţii puternice şi personale avînd acel ca-

racter care face pe occidentali să ne recunoască, aduc un frumos omagiu *originalității* (s. n.).

Iată dar din nou ideia originalității naționale a școlii noastre de compoziție care preocupă pe Enescu în cel mai înalt grad. S-ar părea că Enescu afirmă că această cale paralelă de dezvoltare a școlii muzicale românești ar trebui să se limiteze doar la principiul rapsodismului. Dar nu.

Într-o scrisoare către prietenul său Marc Pincherle (1935) Enescu precizează că înainte de a compune sonata în caracter popular românesc, a așteptat multă vreme pînă cînd s-a produs în conștiința sa acea fuziune, acea asimilare organică între modul de exprimare folcloric românesc, esențialmente rapsodic, cu natura sa de simfonist înnăscut.

„Mi-a trebuit o lungă perioadă de *asimilare organică* (s.n.) înainte să ajung să conciliez, cît mai armonios posibil, aceste două genuri incompatibile *în aparență*" (s. n.).

Așadar rapsodismul și simfonismul sînt două modalități de exprimare muzicală incompatibile numai în aparență, fuziunea lor cît mai armonioasă, necesitînd o lungă perioadă de asimilare organică.

O altă contribuție enesciană la îmbogățirea conceptului de originalitate națională este aceea a bicromatismului, a utilizării sfertului de ton.

Se știe că problema bicromatismului în prima jumătate a secolului al 20-lea a preocupat și pe alți muzicieni, dintre care vom aminti pe Busoni și Alois Haba. Dacă la Busoni și apoi la Haba preocuparea pentru utilizarea sfertului de ton și chiar șesimii de ton decurgea din căutări formale, la Enescu ea este determinată organic de conținutul unora dintre lucrările sale, ca de pildă Sonata a 3-a pentru pian și vioară, în „caracter popular românesc" și opera „Oedip".

În timp ce Haba a absolutizat aceste elemente, creindu-și și un sistem artificial de construcție a limbajului muzical, fapt care a făcut ca atît sistemul cît și creația sa concepută în acest sistem, să nu aibă șanse de a supraviețui, Enescu a utilizat bicromatismul, ca element *național* de îmbogățire organică a altor mijloace de expresie, universale, determinate atît în Sonata a 3-a cît și în Oedip, de necesități de conținut, dăruind omenirii două capodopere.

Cît de bogate în învățăminte actuale sînt cuvintele maestrului adresate tinerilor :

„*Fii tu însuți !* Nu trăi cu teama de a fi mai mult sau mai puțin decît vecinul tău. Dacă ai ceva de spus, spune-o *în felul tău*, și va fi mai bine... Nu căuta un nou limbaj ; caută *limbajul tău* (s.n.), adică mijlocul de a exprima exact ceea ce este *în tine*. Originalitatea o dobîndește numai acela care nu o caută". Consecvent ideilor sale înaintate, Enescu se declară împotriva unei originalități căutate, ci pentru o originalitate proprie, firească, organică a compozitorilor noștri în „spiritul originalității naționale a școlii românești".

Această originalitate, Enescu nu o concepe ca ceva închistat, rigid și egocentric, ci dimpotrivă receptivă la tot ceea ce poate fi asimilat organic din afară, fără însă ca prin aceasta să se renunțe la fizionomia proprie.

„Influențe, muzica românească a primit numeroase, dar asemenea organismelor puternice care asimilează principii străine, ea nu și-a pierdut personalitatea".

Dar moștenirea estetică enesciană nu se mărginește numai la domeniul creației muzicale.

Dacă Mihail Jora îl numește pe Enescu pe drept cuvînt ctitorul școlii muzicale românești de compoziție, tot atît de justificată este și denumirea de „ctitor al școlii muzicale românești de interpretare" ce se cuvine a i se acorda maestrului, unul dintre cei mai complexi creatori interpreți ai secolului 20.

Estetica enesciană în domeniul interpretării muzicale este tot atît de bogată în idei originale ca și în general întreaga gîndire estetică enesciană chiar dacă descoperim unele contradicții aparente.

Ea se constituie organic din unitatea dialectică a întregii gîndiri filozofice și estetice enesciene, conținînd infinite nuanțe și subtilități pe care ne vom strădui a le desluși prin studierea atentă a textelor enesciene.

Enescu ne oferă o strălucită demonstrație de înțelegere materialist-istorică a muzicii atunci cînd recomandă interpreților să cunoască temeinic viața și întreaga creație a compozitorului, epoca în care au trăit precum și interdependența ideilor sale cu „spiritul epocii".

Enescu subliniază necesitatea cunoașterii istoriei muzicii, a evoluției muzicii, a rolului artistului, în epocă făcînd în același timp aprecieri critice cu privire la lipsurile unora sau a altora dintre concepțiile subiectiviste asupra istoriei muzicii.

În repetate rînduri maestrul subliniază însemnătatea pătrunderii conținutului de „idei și sentimente" ale operelor și intențiile compozitorului. Pentru aceasta interpretului i se recomandă să „cînte multă muzică de cameră și să învețe legile compoziției".

În multe texte Enescu se pronunță pentru o estompare cît mai mare „a interpretului față de compozitor". „Uneori trebuie să încerci să nu fii prea personal" spune dînsul cu modestie, „ci să te identifici cu creatorul unei capodopere, căruia îi ești un umil interpret".

„...dacă nu te transpui în secolul al 18-lea cînd cînți o sonată de Bach, dacă nu te crezi Beethoven cînd ataci Sonata Kreutzer, mi se pare că nu le poți cînta bine".

Unii muzicologi, interpretînd mecanic asemenea opinii, în care marele interpret își exprimă respectul față de capodoperele muzicii clasice, față de stilul operei, față de stilul epocii, au tras concluzii eronate cu privire la estetica enesciană a interpretării.

În realitate Enescu a fost un creator original și contemporan nu numai în creația muzicală ci și în interpretarea muzicală. Maestrul, recu-

noaşte că actul interpretării este un act de creaţie artistică.

„Sînt în acelaş timp un interpret al muzicii altora... Aci trăesc un proces de *re-creare*" (s.n.).

„Să recreezi din tine ceea ce a vrut altul să creeze... Interpretez deci creînd, re-creînd". Consider virtuozitatea ca o calitate accesorie în muzică.. Muzica e compoziţie, e creaţie".

Enescu stabileşte un echilibru armonios între conţinut şi formă, între tradiţie şi contemporaneitate, între latura obiectivă şi cea subiectivă a procesului de creaţie interpretativă.

„Absoarbe ideile şi sentimentele, după ce le-ai absorbit, încearcă să le comunici auditoriului tău, în timp ce subliniezi *fără exagerare* (s.n.) intenţiile compozitorului..."

Enescu consideră necesar ca interpretul să păstreze intactă „partea estetică a compoziţiei, proporţiile ei de mişcare şi de nuanţe". Faţă de această „parte estetică obiectivă a compoziţiei", Enescu stabileşte un echilibru recomandînd pe de o parte sublinierea fără exagerare a intenţiilor compozitorului, pe de alta estomparea pe cît posibil a personalităţii interpretului.

Enescu consideră că actul interpretării nu este (şi nici nu poate fi) un act de reconstituire muzeistică a creaţiei muzicale, ci unul de dezvăluire contemporană a infinitelor valenţe estetice pe care le poartă ascunse încărcătura emoţională a creaţiei muzicale. „Ai grijă să faci ca lucrarea să fie vie, clară, expresivă şi convingătoare"... Păstrează în minte... spontaneitatea trebuie să rămînă intactă". Şi în altă parte: „Nu vă încredeţi prea mult în ceea ce spun specialiştii despre arcuşul curbat, care era folosit în vremea lui Bach. Cum *astăzi* (s.n.) sînt utilizate arcuşele drepte, învăţaţi să le mînuiţi cît mai bine!"

După unii asta ar însemna lipsă de fidelitate faţă de textul partiturii şi impietate faţă de stilul compozitorului.

Am văzut cît respect acordă Enescu stilului compozitorului şi stilului epocii, dar respect în artă nu se cheamă ploconire, preluare pasivă, indiferenţă rece faţă de stilul compozitorului şi epocii ci dimpotrivă: pasiune, flacără, viaţă, deci creaţie.

Respectînd personalitatea compozitorului, stilul creaţiei şi al epocii, Enescu le topeşte în retorta personalităţii sale creatoare şi le reînvie într-un „limbaj uman şi frăţesc" considerînd că „ceea ce este important în artă, este să vibrezi tu însuţi şi să-i faci şi pe alţii să vibreze".

Se ştie că Enescu, după cum afirmă şi unii dintre acompaniatorii lui, nu cînta niciodată o piesă perfect identic, după o schemă rigidă, mecanică; el varia uşor tempii şi accentele de la o dată la alta, păstrînd însă nealterată „partea estetică a compoziţiei" adică sensurile ei expresive.

Astfel maestrul conferă actului creator al interpretării *caracterul de unicitate* într-o infinită diversitate.

Prin aceasta Enescu desvăluie caracterul permanent creator al actului interpretării nu numai de la un interpret la altul ci chiar în interpretările succesive ale aceluiaş interpret.

Posibilitatea de dezvăluire a unor noi valori expresive în actul interpretării este infinită.

Enescu ne spune: „Nimeni nu m-a călăuzit în interpretarea lui Bach. Mergeam înainte dibuind prin întuneric... Desigur principiile generale, fiind elementare, sînt evidente. Dar a reda numai notele şi a cînta textul strict, *ce poate căpăta semnificaţii atît de diferite,* după felul în care e enunţat, înseamnă să te mulţumeşti cu prea puţin.

Trebuie priviţi cu îngrijorare sau cu compasiune acei interpreţi sau pedagogi care judecînd metafizic consideră că există un unic prototip al interpretării muzicale al cărui monopol îl posedă numai ei. Dacă ar fi aşa, ar fi inutil un al doilea interpret sau un al doilea student talentat în Conservator.

Desigur, nu trebuie să se înţeleagă prin aceasta că actul creator al interpretării, în infinita diversitate a posibilităţilor de expresie, se poate desfăşura anarhic, în afara oricăror coordonate stilistice, în afara oricăror legi tehnologice şi estetice.

Am văzut cîtă atenţie acordă Enescu coordonatelor stilistice. Cît despre legile de organizare ale *formei sonore,* ale *formei arhitectonice,* ale *formei artistice,* ca purtătoare ale conţinutului emoţional al imaginei muzicale, maestrul ne oferă idei deosebit de valoroase.

A stăpîni *forma sonoră* a creaţiei muzicale înseamnă a învinge inerţia materiei, a înaripa materia sonoră a intervalelor, gamelor, arpegiilor, acordurilor, ritmurilor, timbrelor. Din păcate cîţi aşa zişi „interpreţi" nu se limitează doar la realizarea chiar şi perfectă numai a formei sonore a operelor muzicale!

Enescu ne spune „...a reda numai notele şi a cînta textul strict... înseamnă a te mulţumi cu prea puţin". „Sarasate era o perfecţiune glacială... o privighetoare mecanică, în timp ce Thibaud... era o privighetoare autentică".

„Iubesc şi vioara, cu condiţia să nu fie doar un pretext de virtuozitate..."

Enescu se pronunţă împotriva acelor violonişti care apar pe estrada de concert asemenea unor „cîini dresaţi" şi atît, afirmînd că numai perfecţiunea glacială nu-l interesează. „Ceea ce e important în artă, este să vibrezi tu însuţi şi să faci şi pe alţii să vibreze".

Aşa dar artistul — interpret, fie student sau consacrat — trebuie să depăşească realizarea chiar perfectă numai a formei sonore (care nicidecum nu trebuie să fie minimalizată) străduindu-se a stăpîni pe lîngă aceasta şi *„forma arhitectonică"* pentru a fi capabil să restituie edificiul sonor; sonată, passacaglie, rondo, etc... aşa cum a fost conceput de către compozitor.

Enescu ne indică... „învaţă legile compoziţiei... construieşte compoziţia aşa cum ai construi un monument, care are o fundaţie, un corp şi un acoperiş care încoronează totul".

Şi în altă parte „...construcţia operelor cere un echilibru necesar, o relaţie logică între fragmente care trebuie să formeze un tot raţional". Dar artistul-interpret, fie student sau consacrat, trebuie să depăşească şi forma sonoră şi cea arhitectonică şi subordonîndu-le, să-şi pună toată capacitatea creatoare, tot talentul, gîndirea, fantezia, sensibilitatea în scopul realizării *„formei artistice"*.

Prin aceasta creatorul-interpret se va dovedi un artist cu atît mai autentic cu cît va fi capabil să restituie şi să îmbogăţească încărcătura emoţională a fiecărui sunet, a fiecărui ritm, a fiecărui motiv, a fiecărei fraze, a fiecărui acord, a fiecărei indicaţii de dinamică sau agogică, a succesiunii, simultaneităţii sau antagonismului dintre teme, a relaţiei dialectice dintre părţi şi tot, în cadrul unei forme arhitectonice monopartite sau a unui ciclu. Menuhin discipolul preferat a lui Enescu, ne destăinuie, „Enescu a fost acela care mi-a aprins *imaginaţia*... deschizîndu-mi astfel o perspectivă în tumultul şi măreţia lui Bach..."

Oare cine a redat cu mai multă forţă expresivă, cu mai bogată imaginaţie „tumultul şi măreţia lui Bach" decît genialul nostru muzician, în opoziţie cu concepţia tradiţionalistă că Bach trebuie cîntat rigid, rece, pasă-mi-te în stilul exclusiv al epocii !

Pentru dezvăluirea conţinutului emoţional, de care e impregnată forma artistică, Enescu căuta şi găsea întotdeauna pentru ideile muzicale cele mai subtile şi cu aparenţa cea mai abstractă, imagini plastice, referiri la viaţă sau la opera compozitorului, „corespondenţe sentimentale" cum se exprimă singur.

Să ne amintim felul uimitor de sugestiv în care maestrul concepea şi explica muzica lui Bach.

Pentru interpretarea unui concert de Mozart, Enescu recomanda : „Cîntaţi, nu mecanic, fiecare notă să aibă o semnificaţie, cîntaţi cît mai expresiv, *puneţi cuvinte* (s.n.) este doar operă, trebuie neapărat să cunoaşteţi operele lui Mozart, pentru a-i cînta lucrările instrumentale !"...

În legătură cu partea a doua din Concertul de Bethoven, Enescu sugera : „...Secretul acestei melodii nu este în afară, ci înăuntrul ei... Caută, scormoneşte, adînceşte... Şi apoi cînd o cînţi, să ai în dumneata, totdeauna, *onomatopei sentimentale"*.

Iată dar cîtă importanţă acordă Enescu imaginaţiei creatoare a interpretului, rolului său de permanent căutător în adîncurile creaţiei, pentru a descoperi secretele ei şi a reda fiecărei note semnificaţiile expresive ascunse.

„Artistul este un frate al oamenilor, cărora are să le comunice un secret, ceva pe care natura i l-a încredinţat numai lui" ne spune Enescu în esenţă, reafirmînd umanismul concepţiei sale interpretative, caracterul de unicitate al actului interpretării, precum şi rolul creator al artistului-interpret.

Estetica enesciană în domeniul creaţiei interpretative precum şi însuşi stilul enescian de interpretare a muzicii clasice şi în special a muzicii lui Bach, au avut o influenţă hotărîtoare în violonistica secolului 20 în cristalizarea „stilului contemporan" de interpretare, pe plan mondial. Dar aceasta este o problemă vastă care merită o expunere specială.

În lumina moştenirii teoretice enesciene, în scopul consolidării bazei naţionale, umaniste, contemporane a învăţămîntului nostru muzical, ne permitem a propune următoarele :

1). — Cursul de Estetică să dedice capitole speciale gîndirii filozofice şi estetice enesciene.
2). — Să se iniţieze un curs de estetică a interpretării, fundamentat pe principiile şi practica interpretării enesciene, pentru studenţii facultăţii de instrumente şi canto.
3). — Pentru cunoaşterea cît mai temeinică a moştenirii teoretice şi practice enesciene, cursul de Istoria muzicii romîneşti să aloce un număr mai mare de ore, în acest scop.
4). — Să se acorde cursului de folclor importanţa cuvenită pentru toţi studenţii conservatorului, cărora le revine îndatorirea de a „absoarbe" un cît mai bogat şi variat repertoriu de folclor autentic din toate regiunile ţării, nu numai prin studiu teoretic ci şi prin audiţii, culegeri pe teren şi transcrieri.
5). — Pentru dezvoltarea fanteziei creatoare a studenţilor, pentru stimularea spontaneităţii lor artistice, pentru formarea personalităţii lor artistice originale, să se înfiinţeze un curs de „Invenţie şi improvizaţie muzicală „în caracter popular romînesc".
6). — Cursurile de tehnologie muzicală ca : teoria, armonia, contrapunctul, formele, orchestraţia să includă capitole cuprinzătoare referitoare la armonia, polifonia, arhitectonica şi orchestraţia enesciană, precum şi a continuatorilor săi : S. Drăgoi, M. Jora, P. Constantinescu, I. Dumitrescu şi alţii, în scopul afirmării originalităţii naţionale a şcolii romîneşti de compoziţie.
7.) — Cursurile de instrumente şi canto să introducă studiul gamelor şi ritmurilor populare precum şi a bicromatismului.
8). — Sonata a 3-a „în caracter popular romînesc" să devină lucrare obligatorie la examenul de stat, pentru absolvenţii claselor de vioară şi pian.
9). — Creaţia enesciană trebuie să ocupe un loc permanent în repertoriile cursurilor de instrumente, canto, operă, muzică de cameră şi orchestră.

Dialectica gîndirii filozofice şi estetice enesciene, de esenţă materialistă prin caracterul ei profund realist, prin originalitatea naţională pe care o afirmă, prin înflăcăratul patriotism şi înalt umanism pe care le degajă, trebuie să ocupe locul de cinste ce i se cuvine în gîndirea estetică romînească din perioada presocialistă, constituind una dintre tradiţiile cele mai înaintate ale culturii noastre muzicale contemporane, în domeniul creaţiei, interpretării, muzicologiei şi învăţămîntului muzical.

Pe drept cuvînt spune Mihail Jora : „...noi, generaţiile vîrstnice şi tinere de muzicieni romîni, care sîntem îndreptăţiţi să fim mîndri de moştenirea lui, avem datoria să purtăm mai departe, făclia pe care acest Prometeu al artei muzicale, a smuls-o infinitului, pentru noi !!!".

GEORGE PASCU

Dialectica generalului şi particularului în evoluţia Formelor muzicale

În diferite epoci ale istoriei culturii muzicale, în limitele ideologice inerente stadiului de dezvoltare la care se aflau, gînditorii înaintaţi ai vremurilor respective au deslușit, mai mult sau mai puţin limpede, trei importante trăsături ale muzicii : (a) capacitatea ei de a reflecta realitatea obiectivă, (b) caracterul ei de limbaj al sentimentelor şi (c) acţiunea puternică asupra receptorului.

Lipsa conceptului în limbajul muzical şi stabilirea unor raporturi numerice în determinarea anumitor elemente ale limbajului muzical au condus spre idealiste teorii cosmogonice, încercări de stabilire a unei corespondenţe între armonia muzicală şi „armonia cosmosului".

În încercările de explicare a fenomenului muzical de pe poziţiile esteticii marxist-leniniste, s-a sesizat în mod just similitudinea dialecticii vieţii, a realităţii obiective, cu cea a limbajului muzical, obţinîndu-se premiza principală de a se ajunge, fie la o reeditare a anticei concepţii cosmogonice, dacă ne limităm, schematic şi metafizic, la teza dialecticii muzicii ca proiectare a dialecticii naturii, fie la reluarea vechii teorii a corespondenţei dintre armonia societăţii şi cea a muzicii, profesată de gînditorii chinezi antici, dacă procedăm mecanic, stabilind analogii între procesul dialectic al dezvoltării societăţii cu cel al elementelor care determină imaginea muzicală.

Capacitatea muzicii de a reda, la modul cel mai general posibil, dialectica realităţii obiective, este o calitate majoră a artei sunetelor, necesară dar nu şi suficientă pentru a reflecta veridic realitatea.

Reducerea capacităţii reflectorii a muzicii numai la acest stadiu de abstractizare conduce în mod firesc la explicarea, deci admiterea artei abstracţioniste, pericolul alunecării spre abstracţionism, provine din absolutizarea capacităţii de generalizare a muzicii.

Alături de capacitatea de a reflecta cele mai generale aspecte ale realităţii, muzica, pentru a reprezenta cu adevărat stadiul de dezvoltare şi aspectele conştiinţei sociale într-o epocă anumită, pentru a fi capabilă să reflecte veridic viaţa, trebuie să recurgă şi la o altă categorie de imagini, capabile să sugereze nu numai generalul — esenţa — ci şi fenomenele, însă — şi — particularul.

Alături de dialectica proprie limbajului muzical, raportul dintre exprimarea generalului şi a particularului contribuie la determinarea capacităţii de reflectare complexă a realităţii.

Evoluţia corelaţiei dialectice dintre general şi particular, prin mersul ei spiralat, explică dezvoltarea arhitectonicii muzicale în raport cu dezvoltarea concepţiei despre lume a diferitelor epoci. Urmărind evoluţia acestui raport în cursul istoriei arhitectonicii muzicale vom putea deslușI mai uşor conţinutul muzicii în formele arhitectonice ale unei epoci date.

Neavînd la dispoziţie liniile, culorile, formele — ca în artele plastice, nici limbajul noţional cu semnificaţii precise, muzica se sprijină pe alte *semne de informaţie* ce-şi dobîndesc semnificaţia prin :

a) corespondenţa lor cu dialectica vieţii şi mai ales cu fluctuaţiile cantitative şi calitative ale stărilor emoţionale şi, implicit, ale atitudinilor omului, de unde capacitatea de generalizare a imaginilor muzicale ;

b) experienţa istorică prin care se determină socialmente anumite semnificaţii ale formulelor muzicale, de unde un început de particularizare care poate fi accentuat prin împrumuturi sau prin asociaţii cu alte modalităţi de exprimare (vorbire, gest etc.).

Pornind de la premiza caracterului emoţional-atitudinal al imaginilor muzicale, vom putea ajunge la înţelegerea caracterului lor generalizator. A conferi, însă, acestor imagini un caracter exclusiv generalizant, înseamnă a accepta că exprimarea muzicală pluteşte în vag, în imprecis. Anumite formule intonaţionale, ca şi

anumite procedee, au darul de a defini mai restrîns sensul imaginilor, de a le particulariza într-o oarecare măsură. De cele mai multe ori, au darul de a aduce precizări prin asociațiile pe care le trezesc, deci prin apelul la concept, în cadrul imaginii generale de esență emoțional-atitudinală. Iarustovski studiază pe larg modalitățile de realizare a imaginilor muzicale în articole traduse la noi și publicate în „Muzica". Nu e locul aci a adînci examinarea problemei imaginii muzicale. Ne mărginim a aminti cîteva din formulele muzicale care, sugerînd asocieri, pot circumscrie imaginea muzicală prin evocări circumstanțiale, ca : onomatopeea, sugerarea vorbirii, muzicalizarea interjecției, motive ritmice specifice de dans, formule folclorice, intonații de epocă, intonații din practica genurilor utilitare și anumite formule cărora practica, în decursul istoriei, le-a imprimat o anumită semnificație (secvența „Dies irae" ș.a.). Alături de sugerarea mișcării, de evocarea spațială și de reflectarea dinamismului sufletesc — care conferă imaginii muzicale un caracter generalizant, procedeele de mai sus înlesnesc receptarea fie prin asocieri pregnante și imediate, fie prin aluzii, care deșteaptă asocieri prin formule mai discret legate de formulele muzicii utilitare sau de circulație curentă.

Exagerarea procedeelor particularizante duce la naive descripții onomatopeice sau la un programatism neartistic, pe cît de periculoasă este exagerarea în direcție contrarie, în abstractizarea excesivă a imaginilor muzicale, care duce la schematism sau la anihilarea însăși a imaginii, la fel de nocivă este tendința spre particularizarea excesivă. Căutîndu-se precizarea cu orice preț, se răpește muzicii calitatea sa majoră, aceea de a reflecta realitatea generalizat, de a se exprima mai ales prin atitudinea creatorului față de obiectul reflectat și, totodată, se evidențiază imposibilitatea muzicii de a folosi mijloacele picturii sau literaturii.

Atît timp cît muzica însoțește cîntecul sau dansul, funcția ei constă în amplificarea expresivității artistice prin aportul ce-l aduce atît prin capacitatea ei fizică de acțiune asupra receptorului, cît și prin facultatea ei de a exprima puternic și imediat dinamismul emoțional. Nu mică este importanța capacității muzicii de a da un caracter generalizant exprimării particularizante a cuvîntului și gestului. În cazul unor imagini generalizante realizate cu mijloacele artelor asociate muzicii, această din urmă vine să le amplifice capacitatea generalizatoare.

Desprinsă de artele cu care era legată în antichitate și în evul mediu, muzica se organizează mai strîns, creindu-și modalități proprii de exprimare și legi specifice de dezvoltare.

Existența paralelă a genurilor sincretice și discretice va duce la o interinfluență bogată în consecințe, în ceea ce privește dezvoltarea limbajului și formelor muzicale.

Dialectica generalului și particularului se concretizează și mai pregnant în procesul interinfluenței între genurile sincretice și cele ale muzicii independente.

Opera va cîștiga în capacitatea ei de a reflecta generalul — prin intermediul imaginilor particulare ale teatrului — datorită adaptării unor procedee ale muzicii instrumentale (Al. Scarlatti, J. Ph. Rameau, Gluck, Wagner), în special includerii simfonismului în dramaturgie, iar simfonismul și genurile care fac uz de el vor fi în măsură a evita abstractizarea excesivă împrumutînd procedee particularizante, printre altele, și din operă.

Urmărind în istoria muzicii procesul constituirii și dezvoltării limbajului și arhitectonicii muzicale vom deslușî necontenit atît tendințe de a găsi noi procedee de exprimare a ceea ce este mai general în realitate, cît și, concomitent, tendința contrarie de a se circumscrie imaginile prin procedee particularizante.

Similitudinea între dialectica generalului și particularului în limbajul muzical, pe de o parte, și raportului dialectic esență-fenomen, nu constă numai în contradicția însăși ci și în faptul că așa cum fenomenul poate deveni la rîndu-i esență și vice versa, același lucru se întîmplă cu procedeele de realizare a exprimării generalului care devin proprii exprimării particularului și vice versa. Vom deslușî și mai jos cîteva momente din istoria formelor muzicale, grăitoare în această privință.

Mersul ascendent, al dezvoltării limbajului și formelor muzicale corespunde dezvoltării culturii umane, dezvoltării societății. Principala forță motrice a dezvoltării muzicii este, desigur, necesitatea de a reflecta mereu mai veridic, mereu mai cuprinzător, concepțiile despre lume ale omului, concepții care la rîndul lor sînt determinate de societate.

Contradicția dintre general și particular explică această continuă și ascendentă dezvoltare. Chiar experiențele care ilustrează uneori depărtări de la realismul și umanismul muzicii se soldează în majoritatea cazurilor cu îmbogățirea mijloacelor de expresie, mărind astfel capacitatea reflectorie a muzicii.

*
* *

Cîteva momente din istoria muzicii sînt elocvente pentru ilustrarea dialecticii generalului și particularului în construirea mijloacelor și procedeelor de configurare a imaginii muzicale.

Însăși manifestările primitive de constituire a limbajului muzical, manifestările de *ordonare* a succesiunii sonore sînt un prim pas spre generalizare : metrul, formula ritmică, scara. A aduce ordine într-o succesiune sonoră, de continuă diversitate, înseamnă a o aduce la unitate, la o expresie mai generalizată, mai cuprinzătoare și, firește, mai abstractă.

Uniformitatea metrică înseamnă un prim pas spre expresie a generalului într-o desfășurare dominantă de imagini succesive aparticularizante.

Aceasta se poate deslușI și în arta antică elină unde ritmia uniformă imprimă *întregului* un anumit sens expresiv. Ethosul formulelor ritmice (picioare, dipodii etc.) acordat de teoreticienii greci nu este o speculație filozofică gratuită, ci recunoașterea capacității de generalizare a desfășurării muzicale în care domină un anumit metru. Astfel, metrul antic nu a însemnat o ordonare artistică formală, un element de simetrie prestabilit fără rezonanțe afective, ci imprimarea unui anumit tonus afectiv, unei anumite calități afective, atitudinale chiar, întregii piese, adică reliefarea generalului din noianul de aspecte particulare, determinarea unui element generalizant în diversitatea desfășurării unor momente particularizante, exprimate de text. În evoluția formelor, o dată cu crearea unor piese mai întinse, necesitatea exprimării unui conținut mai bogat impune *metabola* ritmică. Factorul generalizant nu mai este piciorul sau dipodia, ci contrastul, relația, dintre elemente ritmice, picioarele sau formulele ritmice determinînd acum particularul.

(Relația dintre psalmodie liberă, particularizantă prin excelență și imnul simetric, generalizant, ilustrează același fenomen. Faptul aplicării mai multor strofe unui text muzical unic implică acestuia o capacitate de redare generalizantă. O adevărată „cale de mijloc" este realizată de raga-urile indiene, de troparele bizantine, de aplicarea principiului *Makam* în muzica populară).

Un alt moment istoric important în evoluția limbajului muzical este acela al dezvoltării melismaticii. Vocalizele prelungite, a căror importanță în expresivitatea muzicală a fost semnalată încă de Augustin Aureliu, în secolul al V-lea, sînt o consecință a neconcordanței capacității de expresie specifice poeziei, pe de o parte, și muzicii, pe de altă parte. Printre alte diferențe, în privința „parametrilor" expresivității artistice a acestor două arte, trebuie menționată măsura în care fiecare dintre ele realizează sinteza dialectică în exprimarea generalului și particularului. Raportul fiind diferit, o perfectă fuziune între text și muzică va fi greu realizabilă. Istoria operei o probează. Încorsetată în strînsoarea unui text poetic, muzica nu poate să se miște liber, să exprime pe propriile ei coordonate reflexul emoțional și atitudinea rezultate din totalitatea celor exprimate de cuvinte. Aripile muzicii bat mai repede și mai puternic, de aceea melopeea melismatică se înalță deasupra textului, îl părăsește temporar și revine pentru a-l urma un timp. Melismatica populară orientală, ca și cea a cîntecului gregorian, reprezintă fără îndoială o tendință de desprindere a muzicii de cuvînt, pentru a lăsa muzicii libertatea de a exprima în voie generalul fără particularizările pe care i le impune textul poetic. Aceleași melisme, în cadrul cîntului gregorian în momentul în care procedeul se extinde, deci acțiunea particularizantă a textului slăbește, conțin „desene simbolice" menite să expliciteze, să particularizeze imaginile, făcînd un prim pas spre „descripția" muzicală.

În muzica cu text a timpurilor premergătoare apariției polifoniei în cultura muzicală scrisă, o deosebită importanță o are *refrenul*. Ca și celelalte două momente evocate anterior, și momentul istoric al apariției refrenului în creația monodică cultă este o consecință a influenței artei populare. Apărut în cîntecul dansat, refrenul înseamnă un pas înainte în procesul elaborării mijloacelor de expresie generalizante. La configurarea unei imagini generalizante contribuie și persistența unui *refren unic*, cu text unic, care revine după cuplete diferite, ca text literar, sau chiar ca melodie. În creația trubadurilor, ca și în cea a compozitorilor care au cultivat „ars nova", în sec. XIV în acele virelai, lai, balade sau simple chansone, *prezența* și *locul* refrenului determinau o anumită *formă* muzicală, element generalizator prin excelență.

Cu apariția și dezvoltarea polifoniei *neconcordanța dintre expresivitatea muzicală și cea a textului se accentuează*. Prezența motetelor sau chansonelor cu texte diferite la fiecare voce ilustrează această discrepanță. Este greu de presupus că acei care au creat asemenea piese au vizat și reușit să realizeze o expresie generală a întregului. Dacă poate fi întrezărită această imagine generală a întregului (în pofida diversității textelor) în motelul „Trop plus" al lui Guillaume de Machault, în care toate cele trei texte au temă comună iubirea, dacă se explică prin caracterul profund satiric, imaginea sarcastică a Motetului anonim de goliarzi (Schering nr. 118 pag. 10) rezultată din trei texte melodice profund diferențiate și cu cuvinte în limbi diferite, mai puțin deslușite sînt însă imaginile metodelor „serioase" unde textul liturgic este însoțit de texte laice, adesea erotice. Oricum ar fi, practica suprapunerii textelor diferite, care a durat aproape două secole, învederează un moment de criză a conjugării cuvîntului cu muzica, moment în care se afirmă cu putere și contradicția dintre particular și general în imaginea muzicală.

Dezvoltarea polifoniei „a capella" în Renaștere, într-un moment în care s-a renunțat la pluralitatea textelor poetice, va fi stingherită de cuvînt. Prin apariția și dezvoltarea polifoniei, expresivitatea muzicii capătă noi dimensiuni, printre care două mai importante : a) pluralitatea liniilor melodice care fac posibilă desfășurarea *simultană* a reflectării mai multor stări sau atitudini diferite, din confruntarea cărora pot izvorî imagini mai complexe și b) un nou mijloc de reflectare a contradicțiilor realității și anume relația consonanță-disonanță.

În privința primului mijloc, acela al pluralității liniilor melodice, capacitatea de generalizare rezultă din *relațiile acestora*. Linia melodică monodică, expresie a generalului, devine în polifonie expresie a particularului, generalul fiind exprimat prin raportul dintre linii.

Devenit ininteligibil prin poliritmia polifoniei, textul va impune muzicii doar sensul general.

Frecventele repetări de cuvinte, ca şi vocalizele prelungite din motetele şi chansonele flamanzilor ne arată cît de mică era importanţa textului în desfăşurarea imaginilor. Muzica avea toată libertatea să exprime pe coordonatele ei sensul general al textului.

Dezvoltarea polifoniei în Renaştere a contribuit la crearea unei autonomii expresive a muzicii prin procedeele polifonice şi prin relaţia consonanţă-disonanţă, procedee care, după cum am văzut mai sus, oferă muzicii largi posibilităţi de configurare a imaginilor. Pe de altă parte, polifonia Renaşterii creează premisele dualismului modal, scriiturii armonice şi, implicit, organizării tonale — aceste din urmă fiind o condiţie necesară formelor muzicale independente create în Baroc şi în Clasicism.

Un element important în constituirea şi dezvoltarea formelor muzicale este *tema.* În cursul unei fraze de motet, diversitatea desfăşurării muzicale micşora capacitatea generalizatoare a expresiei muzicale. Apariţia temei care adesea este expresia concentrată, lapidară, a ceea ce trebuie să spună fraza înseamnă un nou pas înainte în dezvoltarea capacităţii generalizatoare a imaginii muzicale. Motetul „Nos autem gloriari" de Palestrina ilustrează elocvent procesul de a clădi fiecare frază pe o temă care conţine în ea expresia concentrată a propoziţiei textului. Arhitectonica clasică a frazei de motet cu intrările succesive ale temei, cu imitaţiile specifice stilului respectiv, dau un aspect mai raţional, desfăşurării muzicale, mai generalizant. În aceeaşi epocă (sec. XVI), madrigalele italiene ne oferă exemple de mijloace care îndreaptă desfăşurarea muzicală spre expresia particularului. Pătrunderea monodiei recitative, utilizarea stilizării muzicale a interjecţiilor, asimilarea formulelor de cîntec popular — toate acestea coexistînd în aceeaşi piesă cu procedee polifonice (imitaţii, canon) — aduc „pe pămînt" discursul muzical care în unele motete se „desincarna" în oarecare măsură. Madrigalul „Era l'anima" de Monteverdi era grăitor în această privinţă. În el deslusim cum în polifonia corală „a capella" îşi fac loc elementele particularizante ale noului gen ce se va cristaliza în sec. al XVIII-lea, opera.

Un element deosebit de important ce trebuie semnalat în tendinţa epocii de a găsi, modalităţi de exprimare a particularului este onomatopeea corală a chansonierilor francezi din sec. al XVI-lea, „descripţia muzicală" făcea un pas înainte cu acele „chansons pittoresques" ale lui Janequin sau Passereau.

Dezvoltarea şi perfecţionarea instrumentelor *creează premizele tehnice* — materiale pentru constituirea şi dezvoltarea unor genuri şi forme de muzică independente, dezlegată de cuvînt sau de gest (discretică, autonomă).

Desprinderea de cuvînt şi de dans aduce cu sine crearea şi dezvoltarea unor forme puse în slujba expresiei generalizante a muzicii. Transcriind motetul vocal pentru instrumente, desfăşurarea polifonică nu va mai fi stingherită de text şi, implicit, frazele nu vor mai avea în mod necesar teme diferite generate de sensul diferenţiat al textului fiecărei fraze de motet. În Ricercar, formă provenită din transcripţia motetului, se va renunţa la diversitatea temelor tinzîndu-se către tema unică, ricercarul unitematic constituind *o treaptă superioară* în dezvoltarea formelor muzicale independente, forme în care exprimarea generalului este precumpănitoare. Dar unitatea tematică înseamnă o generalizare excesivă a imaginilor muzicale faţă de diversitatea tematică a motetului sau a primelor ricercari. Se va impune deci un nou mijloc de particularizare, modulaţia. Diversitatea temelor este înlocuită cu aspecte diferite ale aceleeaşi teme prezentate în tonalităţi diferite.

(Se profilează un nou mijloc de exprimare muzicală — modulaţia, bazat pe semnificaţiile ce le pot avea relaţiile dintre tonalităţi. Aceasta oferă muzicii posibilităţi noi de reflectare a dinamicii vieţii. Translaţiile aceleiaşi teme în diferite tonalităţi sînt un început de reflectare dinamică a realităţii).

Prezenţa temei în tonalităţi diferite este fără îndoială un mijloc de expresie a unor aspecte particulare, în tot cazul însă expresia particularului este mult atenuată faţă de diversitatea temelor succesive.

Dintre formele Barocului, fuga este aceea care ajunge la cel mai înalt grad de generalizare. S-ar putea crede că această formă, generalizantă prin excelenţă, a ajuns la finele Barocului la un atare stadiu de abstractizare încît nimicind elementele particularizante, nu a mai generat o nouă formă corespunzătoare stadiului de dezvoltare a gîndirii epocii. Bach a făcut dovadă în admirabilele fugi din „Clavecinul bine temperat" că fuga nu este o construcţie abstractizantă pînă la schematism, ci că este capabilă de sugerare a unui puternic dramatism, adînc uman, sugerare imposibilă fără existenţa elementelor particularizante. Acestea pot fi deslusite în episoade, unde fantezia compozitorului este lăsată în voie. La Bach, însăşi structura foarte liberă a fugii capătă aspecte particularizante.

Fuga n-a generat direct o „formă-urmaş", fie din cauza caracterului său predominant generalizator şi a reduselor capacităţi de particularizare, fie din cauza exclusivei utilizări a scriiturii polifonice. Scriitura armonică şi monodia acompaniată — predominante în clasicism — lipsesc din fugă. Limitată în cadrul restrîns al tonalităţii înrudite, fuga devine incapabilă să reflecte o sferă tematică mai cuprinzătoare, mai diversă. Dar dacă nu s-a constituit o nouă formă din sînul vechii fugi, în clasicism vor fi prezente, în noile forme, elemente aflate embrionar în fugă: travaliul tematic şi o a doua temă. (În fugă, contrasubiectul nu reprezintă nicidecum *o a doua temă contrastantă* ci este doar *o temă complementară,* un desen diferit care însoţeşte subiectul şi care nu-şi profilează individualitatea în expoziţii, unde este prezentă ca acolit al subiectului, ci în episoade unde prezenţa elementelor sale componente, ca

elemente tematice, îi conferă oarecare individualitate).

Fuga transmite posterității, pe lîngă anumite elemente de travaliu tematic (segmentare și secvențe) planul tripartit care va guverna forma sonată.

Și pe cealaltă cale a constituirii formelor muzicale independente (discretice), care pornește de la muzica de dans, se poate desluși lesne, în procesul dezvoltării formelor, contradicția dialectică dintre general și particular cît și fluctuațiile acestui raport.

Forma binară de *suită*, prin unitematismul cît și prin planul tonal fix (T-D(R) : D(R)-T) are un caracter generalizant, de altfel, ca toate „schemele" arhitectonice muzicale istoric determinate. Expresia particularului rezultă din ritmul specific al temei, tema izvorînd din formele specifice dansului originar. Pe măsură ce suita capătă un caracter reflectoriu generalizant, pe măsură ce conținutul lor se depărtează de expresia specifică dansurilor componente, pregnanța ritmică a temei se diluează, pierzîndu-și treptat caracterul particularizant. În schimb travaliul polifonic se amplifică, apărînd elemente de travaliu tematic sub forma segmentelor tematice secventate. Acest început de travaliu tematic vine să aducă un plus de dinamizare — tendință către viitoarea reflectare procesuală a vieții proprie simfonismului — și totodată să „restrîngă exprimarea generalizantă a polifoniei, impunînd mai conturat, particularizînd, teme". Paralel cu depersonalizarea (generalizarea, abstractizarea) temei, în cuprinsul formei binare de suită, apar tot mai pregnant secvențările ce tind a reduce diversitatea și a concentra imaginea.

Procedeul reexpunerii în secțiunea a doua a formei de suită impune monotematismul generalizat al acestei forme denumită sonată monotematică preclasică, generalizantă prin excelență, dar care prin prezența travaliului tematic nu e lipsită de elemente particularizante.

În cadrul fugii, formei suită și rondo-ului, se impune tot mai pregnant un desen nou, sub forma unui contrasubiect, a unui desen melodic nou la începutul secțiunii B a suitei sau ca prim cuplet (ce va fi reexpus) în rondo. Prezența unor elemente noi, diverse în aceste forme înseamnă o tendință spre expresia particularului. În forma sonată, unde al doilea element tematic nu mai este doar *diferit* ci, în principiu, *contrastant*, prezența *contrastului tematic* va fi elementul generalizant, în timp ce profilul individualizat al fiecărei teme va contribui la sublinierea particularului.

Forma sonată clasică, formă care se va impune ca dominantă timp de două secole în cultura muzicală împreună cu metoda simfonismului, reprezintă un moment de vîrf, de izbutire a unui lung proces istoric și anume acela de dezvoltare continuă a limbajului, procedeelor și formelor arhitectonice muzicale în vederea obținerii capacității de reflectare a realității în mișcare, de reflectare a ceea ce este mai general.

Bogăția și varietatea mijloacelor de expresie ale simfonismului, necesitate de o atare capacitate de expresie, au fost împlinite printr-un proces continuu de acumulări, iar în privința arhitecturii, prin transformări și contopiri ale formelor Barocului s-a ajuns la constituirea formei sonată a cărei capacitate reflectorie este atît de cuprinzătoare. În procesul acumulărilor de mijloace și procedee, opera a avut un rol important, prin aducerea în cultura muzicală a unei sfere tematice mult mai cuprinzătoare, incubînd arhitecturi mai ample prin furnizarea unor procedee și formule muzicale cu semantica determinată de practica operei.

(Dialectica particularului și generalului poate fi urmărită cu ușurință în procesul dezvoltării operei în sec. al XVII-lea. Spațiul restrîns al prezentei încercări ne face să enunțăm numai problematica întrucît în esență, tezele au fost enunțate în parte cînd am examinat etapa muzicii monodice legate de poezie.

Dezvoltarea operei în secolul al XVII-lea pune din nou problema expresiei generalului și particularului în diferite modalități de exprimare vocală (recitativo-secco și acompaniat, arioso, arie, cîntec etc.). De asemenea influența reciprocă între muzica dramatică și cea instrumentală se va solda, pentru prima, cu includerea unor procedee generalizante, pentru a doua cu elemente particularizante. Interfluența se va manifesta mai pregnant în secolul al XVIII-lea.

Creația lui Mozart va fi cea mai ilustrativă mărturie a schimbului de procedee dintre aceste două genuri.)

Privind prin prisma dialecticii particularului și generalului, epoca clasicismului ne dă imaginea celui mai perfect echilibru în această privință. Simfoniile clasicilor, construite într-o formă armonioasă, reflectînd ceea ce este mai general în realitate, nu-s lipsite de elemente particularizante care țin legătura cu realitatea cotidiană, cu viața, cu omul.

Cuceririle clasicismului — forma sonată și simfonismul — vor rămîne elemente de bază în cultura muzicală. Nu se vor concepe mari creații muzicale fără a ține seama de simfonism, iar în muzica instrumentală, de forma sonată.

Subiectivismul romantic diminuează întrucîtva capacitatea de generalizare a creației muzicale. Simfonismul liric, de tip Schubert, sau cel pitoresc, de tip Mendelssohn-Bartholdy, vădesc o slăbire a intensității dramaturgiei datorită accentuării elementului particularizant. Menținerea schemei arhitectonice clasice — generalizatoare prin definiție — nu poate constitui o compensare eficientă. Restrîngerea capacității de reflectare a generalului, de care dă dovadă uneori arta romantică, se vădește și în preferința pentru miniatură, pentru genul scurt, unde fantezia creatorului are frîu liber. Arhitecturarea multor miniaturi după scheme tradiționale (lied,

rondo etc.) arată că şi în aceste genuri expresia generalului nu este părăsită.

Artistul romantic însă nu s-a limitat numai la miniatură, la instantanee, ci a cuprins şi sfera mai largă, mai bogată, mai diversă a problematicii majore a umanităţii.

După Beethoven, muzicianul nu se mai putea sustrage înaltei misiuni a artistului, astfel că depăşind cadrul îngust al liricii subiective, al universului său lăuntric, trebuie să-şi spună cuvîntul oglindind frămîntările secolului. Lipsit de forţa generalizatoare a dramaturgiei simfonice beethoveniene, simfonismul romantic face apel la literatură. Harold, Faust, Manfred — eroii „căutărilor" omului romantic — vor sluji ca pretext, ca punct de reper, ca linie directoare a unei muzici în care schema istoric constituită a formei clasice va fi *suplinită* de firul programului enunţat. Programatismul narativ, particularizant, ca în „Prometeu" de Liszt, nu va putea rezista, şi nu e de mirare că poemele şi „simfoniile" programatice care se vor impune în istorie vor fi acele al căror fir conducător generează o desfăşurare muzicală în măsură *să satisfacă cerinţele unei arhitecturi* (forme) tradiţionale. Şi cum categoriile formă-conţinut se influenţează reciproc, multe poeme simfonice romantice vor genera virtuozităţi de formă, îmbinări de scheme tradiţionale (sonată + temă cu variaţii, dublă temă cu variaţii, rondo + sonată, lied + temă cu variaţii). Se restabileşte astfel raportul general-particular în aşa măsură încît piesele pot fi receptate chiar fără enunţarea programului prestabilit. Aceasta confirmă teza lui Ceaicovski despre programatism — conceput ca o condiţie necesară a simfoniei şi a muzicii în genere.

În curentele postromantice se vor desluşi atitudini în privinţa raportului între particular şi general.

Particularizarea excesivă duce la naturalism. De asemenea particularizarea pe care o implică viziunea parţială a realităţii în unele opere impresioniste, ca şi cea necesitată de viziunea expresioniştilor nu pot să devină metode exclusive de creaţie, întrucît creaţiile respective sînt în cea mai mare măsură lipsite de capacitatea de generalizare necesară artei. La rîndul lor neoclasicii tind spre absolutizarea procedeelor generalizatoare mergînd de la simfonismul bethovenian în susul istoriei pînă la expresia concentrată cu mijloace reduse a preclasicilor, pînă la construcţia rigidă a canoanelor flamande. În această încrucişare de tendinţe diverse care brăzdează finele secolului trecut şi începutul secolului nostru se produce destrămarea sistemului tonal care guvernase istoria dezvoltării muzicii timp de două secole. Loviturile sînt date şi din partea celor care fugeau de construcţiile generalizatoare şi din partea celor care mergeau pe linia unui construcţionism pînă la totala abstractizare.

Atitudinile contradictorii ale lui Busoni, evoluţia poziţiei lui Schönberg, în privinţa capacităţii expresive a muzicii, atitudinea ambiguă a lui Skriabin, etapele zigzagate în evoluţia concepţiei lui Stravinski, îngreuiază desluşirea certă a unui mobil expresiv, atribuirea unei funcţii reflectorii, noii muzici create de experienţele de la începutul secolului nostru.

Încercările de organizare pe care atonaliştii vor să le opună haosului provocat de dispariţia tonalităţii începînd cu „constelaţiile" lui Hauer, cu acordurile „mamă" sau „bunic" ale lui Fritz Klein şi Slonimski, ca şi „acordul mistic" al lui Skriabin, pînă la serialismul lui Schönberg, urmat de serialismul „intervalic" al lui Klein şi Slonimski, toate aceste tentative de ordonare sînt deconcentrante pentru acel care caută o justificare de ordin expresiv acestor reglementări. În opoziţie cu aceste ordonări sonore bazate pe principiul „egalităţii depline" a celor douăsprezece sunete, pot fi amintite, ca o prelungire a principiului unităţii tonale, ca o aplicare lărgită a acestui sistem, conceptul de „polaritate" emis de Stravinski în „Poetica muzicală" şi cel al „tonului fundamental" determinat de Hindemith în „Unterweisung in Tonsatz". Ambele vin, într-un moment de criză, să confirme necesitatea menţinerii în exprimarea muzicală a unei organizări bazate pe un centru de greutate.

Dacă disoluţia tonalităţii este un fapt istoric constatat şi dacă această disoluţie reflectă necesitatea de a se fi spart rigiditatea organizării tonale — sînt întrebări la care se poate răspunde afirmativ. Dar nu se poate afirma cu aceeaşi certitudine necesitatea ignorării şi părăsirii complete a principiului organizării tonale. Antagonismul dintre tonalism şi atonalism serial nu incumbă în mod fortuit dispariţia oricărei urme de organizări funcţionale în discursul muzical. Stuckenschmidt relevă (în Neue Musik) că se poate desluşi în istorie utilizarea dodecafoniei în contextul unor modalităţi stilistice foarte diverse (care ţin şi de tradiţie) şi care presupun procedee de limbaj specific.

Sînt menţionate creaţii în care dodecafonia se învecinează cu un romantism wagnerian (Paul von Klenau în „Michael Kolhaas") cu o muzică medieval-arhaizantă (Dallapiccola în „Roncevaux"), cu un impresionism de tip debussyst (V. Thomson) sau cu un polifonism atematic de tip flamand sec. XV-lea (R. Leibowitz). Aceste stiluri sînt rezultate din atitudinile şi concepţiile artiştilor respectivi, atitudini care generează modalităţi specifice de configurare a imaginilor, deci şi un limbaj specific, diferit de cel „abstractizat" şi aspru al dodecafoniei ale cărei procedee vin să se alăture în operele respective. Acelaşi autor observă că în una dintre cele mai radicale lucrări ale lui Schönberg, „Cvintetul pentru suflători" — op. 26, se întrevede tendinţa de a „concilia" dodecafonia cu forma sonată, ceea ce desigur pare paradoxal.

Caracterul steril, pur formal, geometric al dodecafoniei ar putea fi infirmat de prezenţa acestei muzici în genurile vocale, unde comentariul muzical trebuie să „traducă" textul literar, să-l sublinieze, să-i amplifice expresia. Evoluţia ulterioară urmează să se pronunţe asupra posi-

bilităților expresive ale muzicii dodecafonice. Orice inovație de limbaj, mai ales una de structură funciară, are nevoie de o mai lungă perioadă de experimentare și verificare, fiindcă orice formulare muzicală are o semantică bazată fie pe factori obiectivi, fie pe o convenție, socialmente determinată. Privind prin prisma dialecticii generalului și particularului, se poate afirma cu destulă certitudine că o muzică bazată *exclusiv* pe serii construite în virtutea unor „legi" ce nu izvorăsc nici din dialectica realității obiective, nici din viața psihofiziologică a omului, nu are sorți de a deveni o muzică a viitorului. Ce legi generale ale vieții pot reflecta serii arbitrar construite, prestabilite ? Abstractizarea la maximum ? — poate, dar în așa măsură încît omul nu se mai simte prezent. Muzica în afara omului — nu avem ce face cu ea.

Dodecafonia ar aduce — susțin apologeții ei — o bogăție de nuanțe în armonie. Aceasta ține însă de expresia particularului. Lipsită de potența reflectării generalizate a *vieții omului* a vieții sale reale, dodecafonice, ca sistem muzical *unic*, poate fi admisă ? Noi credem că nu.

Organizarea limbajului muzical — începînd cu modelul monodiei primitive și terminînd cu „polaritatea" sau cu relațiile față de un „ton fundamental" — trebuie să fie temei pentru asigurarea capacității de reflectare a muzicii, reflectare ce trebuie să fie oglindirea a ceea ce este mai general în realitate, în natură, societate, în viața lăuntrică a omului, putînd exprima indirect, prin asocieri, fenomene ale gîndirii. Totodată, reflectînd pe cît îi este cu putință, trăsături particulare ale fenomenelor, muzica își va putea face mai lesne înțeles conținutul, în care se va putea sesiza ceea ce este specific epocii, societății sau individualității creatorului.

Se înțelege că dacă punem sub semnul întrebării capacitatea reflectorie a muzicii dodecafonice seriale, implicit nu mai pot fi în discuție procedeele aleatorice sau stohastice, unde determinarea desfășurării muzicale n-are la bază un fenomen real, ci un „denominator" sau simplă întîmplare.

Urmărirea dialecticii generalului și particularului în creația muzicală pe parcursul istoriei ne va ușura sarcina de a desluși capacitatea de reflectare a vieții omului și a societății putînd astfel surprinde conținutul însuși al formelor unei arte căreia îi lipsește conceptul. Urmărirea acestui proces dialectic este utilă studiului istoric și formelor muzicale, — discipline care nu pot fi despărțite. În artele „conceptuale", literatura și artele plastice, studiul genurilor și formelor poate fi izolat — din rațiuni metodologice — de istorie. La rîndul ei, istoria acestor arte poate fi lesne studiată urmărindu-se conținutul operelor de artă, conținut care reflectă în ultimă analiză stadiul de dezvoltare a societății. Absența conceptului în limbajul muzical produce sensibile greutăți atît în studiul istoriei cît și în cel al formelor muzicale. Studiate separat, formele muzicale sînt supuse unei examinări tehnice, funcția lor reflectorie fiind adesea neglijată.

Făcîndu-se de cele mai multe ori o tipologie tehnicistă, o clasificare aistorică, se pierde din vedere tocmai ceea ce este mai esențial : corespondența unei anumite structuri cu spiritul epocii în care a fost determinată și, în consecință, forma respectivă va fi analizată doar prin aspectele ei pur tehnice. Criteriul istoric este absolut necesar pentru a înțelege filiația formelor și a le desluși virtuțile lor reflectorii, care devin mult mai limpezi atunci cînd se urmărește dialectica internă a formelor.

Printre alte procese dialectice ce se deslușesc în evoluția limbajului și formelor muzicale, acela al corelației dintre general și particular ne ușurează înțelegerea dezvoltării muzicii ca artă a reflectării vieții, ca artă ce reprezintă o parte componentă a conștiinței sociale.

Pianistul Corneliu Gheorghiu a dat în Cuba șase concerte.

În urma succesului obținut la recitalele din Havana și San Antonio de los Banos, invitația a fost prelungită pentru o lună spre a inaugura stagiunea simfonică ce s-a deschis în septembrie la Havana. Între timp a mai dat două recitale la Santiago de Cuba și Manzanillo, apoi concertul simfonic din 12 septembrie, repetat peste două zile pentru Televiziunea cubană.

În ziarul „El Mundo" Suarez Solis scrie :

„Arta lui Cornelui Gheorghiu — a fost răsplătită cu multe aplauze pentru interpretarea dată lucrărilor de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Enescu, Mompou și Falla. În continuare, *dirijorul Manuel Duchesse Cuzan* arată „admirația vie pe care o are atît el cît și orchestra, pentru pianistul Gheorghiu care și-a cîștigat prețuirea celor ce l-au cunoscut atît ca artist cît și ca om".

Despre interpretarea dată de pianistul Cornel Gheorghiu Concertului II de Beethoven „El mundo" din 12 septembrie, scrie : „El duce la capăt o interpretare foarte fidelă, produs al stăpînirii instrumentului, al temeinicei cunoașteri a lucrării, cu specificul ei propriu și al unei rafinate sensibilități". Semnatarul articolului Valdez-Rodriguez subliniază, în continuare : „Marea prețuire de care s-a bucurat interpretarea „Appassionatei" din partea publicului cuban în rîndurile căruia se aflau numeroase personalități culturale, corpul diplomatic etc.".

Ziarul „Hoy" din 13 septembrie 1964 vorbește în termeni elogioși despre personalitatea muzicală a pianistului nostru.

În (*El Mundo* din 5 septembrie 1964), Edmundo Lopez afirmă, între altele : „Sîntem recunoscători concertistului pentru interpretarea dată Sonatei III de Enescu, lucrare atît de rar audiată în Cuba și atît de interesantă pentru publicul nostru".

După analiza sonatei și a celorlalte piese, autorul remarcă „tehnica sa suplă (flexibilă), excelentele sale octave și triluri (acestea din urmă au fost o demonstrație de virtuozitate în „Dansul Focului" de de Falla) și stăpînirea instrumentului, i-au cîștigat prețuirea pe care talentul său o merită de la publicul cuban...

DRAGOȘ TĂNĂSESCU

Dinu Lipatti critic muzical și pedagog

Cu prilejul sesiunii științifice organizată în cinstea Centenarului Conservatorului nostru, voi încerca să prezint cîteva aspecte mai puțin cunoscute din prodigioasa activitate a unuia dintre cei mai străluciți absolvenți ai acestui conservator, Dinu Lipatti, produs exclusiv al școlii noastre romînești după recunoașterea unanimă a maeștrilor săi de la Paris.

Paul Dukas declarase de la început că Lipatti venise la Paris nu ca un elev care trebuie „să mai învețe" ci ca un artist de mare clasă, deja format, care urmează să se desfășoare. De altfel, încă cu un an înainte de a pleca să studieze în străinătate, Lipatti obținuse la Viena un premiu internațional de interpretare, după o pregătire făcută în țară, ca elev al conservatorului nostru. Cu 40 de ani mai înainte, în aceeași Vienă, George Enescu se dusese să studieze la sfatul lui Caudella, în țară nefiind profesori corespunzători talentului său.

Este recunoscută pe plan mondial valoarea realizărilor interpretative ale lui Dinu Lipatti, de asemenea promițătoarele sale manifestări componistice. Se știe însă destul de puțin despre activitatea sa pedagogică și este aproape necunoscută cea de critic muzical.

În scurta comunicare de față, vom prezenta pe Dinu Lipatti în aceste două ultime aspecte ale activității sale, care chiar dacă nu-i sînt cele mai caracteristice, au totuși pentru noi o deosebită valoare în descifrarea cît mai completă a profilului personalității sale.

Fără îndoială, studierea pe compartimente a unei personalități muzicale atît de complexe ca aceea a lui Dinu Lipatti nu este o metodă prea fericită pentru cunoașterea sa. La Lipatti, compozițiile trădează interpretul ; interpretările, — prin minunata subliniere a armoniilor, vocilor și stăpînirea construcției muzicale — descoperă compozitorul ; metoda sa de lucru componistic sau interpretativ, anunță pedagogul și simțul său autocritic, formează criticul.

Prin această prismă trebuie privită încercarea de a sublinia unele aspecte mai puțin cunoscute ale multiplei sale activități.

* * *

Criticul se regăsește în scrisori și publicații. Scrisorile sale sînt presărate cu abundente observații critice, care prin profunzimea, uneori prin causticitatea și întotdeauna buna credință, surprind deseori, dacă le raportezi la vîrsta cînd le-a scris.

Criticul Lipatti nu privește prin prisma celui care vrea să califice, ci a celui care vrea permanent să învețe. Această atitudine duce la concluzii cu totul diferite. Și chiar dacă ochii lui avizi de o cît mai înaltă perfecțiune, nu lăsau neobservate cele mai mici lipsuri, tot de aceea și mai ales de aceea, el observa îndeosebi aspectul pozitiv al manifestărilor. Iată cîteva extrase :

La 18 iulie 1938... „Am auzit în ultimul timp noul *Concerto pentru 15 instrumente* de Strawinsky. La prima audiție n-am prea fost entuziasmat. Apoi am început a-l apropia și a-l înțelege, deși nu cred să mai atingă perfecțiunea la care a ajuns în lucrările sale din trecut (Le Sacre, Noces, Persephone). Totuși, este minunat cum meșteșugul acestui om devine atît de viu și de nou în fiecare lucrare a sa. Tematic vorbind, Strawinsky n-a fost niciodată un inspi-

rat, însă reuşeşte să creeze o mişcare irezistibilă în tot ce face".

Cîteva observaţii cu privire la public:

„...Concertul va fi snob; patronat de ambasadori şi diplomaţi. Publicul însă, sper să fie simpatic..." (1942).

Comparînd publicul vienez cu cel din Berlin, scrie: „Publicul (din Viena, n. n.) nu mai vroia să plece. Dar ţinuta acelui concert (de la Berlin, n.n.) a fost mult mai înaltă. Acea sală maiestoasă de 1 500 persoane unde nu se găsea un singur loc liber, acei tipi severi în negru, care cînd surîdeau ridicau din sprîncene, mi-au plăcut totuşi mai mult decît vienezii care în entuziasmul lor sînt sigur că ajung să-şi ridice pe braţe artistul care îi satisface şi ştie să-şi aleagă programul. M-am simţit mai mulţumit însă să încălzesc nişte gheţari".

În afara acestor menţionări, Dinu Lipatti a trimis ziarului „Libertatea", din ţară, două cronici privind viaţa muzicală de la Paris, care i-au adus titlul de membru în „Asociaţia internaţională a criticilor" în calitate de corespondent muzical pentru Romînia. Reproducem cîteva fragmente („Libertatea" nr. 10 din 20 mai 1939):

„Cum se face că în ciuda unui trecut atît de glorios, Emil Sauer este azi obligat să cînte în mica sală Erard, cînd un Brailowsky, un Uninsky, refuză lume la sala Pleyel? Vechea şi eterna judecata superficială a publicului, atrasă în mare parte de curentul format de snobism şi de reclamă. În cazul lui Sauer ar mai fi o explicaţie, pe cît de curioasă pe atît de tristă: generaţia actuală nu-l cunoaşte, iar generaţia sa nu mai există. Faptul oricît de paradoxal ar părea, este totuşi adevărat. Emil Sauer, artistul internaţional, elevul marelui Frantz Liszt este obligat la sfîrşitul unei cariere strălucite, să-şi facă un „nume". Cel puţin în Franţa.

Aici ating fără să vreau o chestiune penibilă şi primejdioasă oricărui artist, fie el mare vedetă sau simplu debutant, chestiune extrem de complexă şi gravă, mai cu seamă în timpurile din urmă, cînd muzica mecanică (radio şi discurile) impune executantului cerinţe ce-l fac uneori să se depărteze de adevăratul sens al artei sale.

Rezultatul: o tendinţă vădită către perfecţia tehnică absolută, însă lipsită de orice sensibilitate, de orice elan. Apoi un alt pericol: ne aflăm într-o epocă în care spre a satisface şi atrage un public dornic de artă, concesiile sînt făcute din păcate de cei de pe scenă, iar nu de cei din sală. Unul din efectele acestui procedeu este sărăcia de imaginaţie în formarea programelor tuturor concertelor simfonice din lume. Sau mai bine zis, lipsa unui curaj elementar de a susţine cu tărie ceea ce merită a fi susţinut, iar nu ceea ce — face la sigur sală plină! De aceea avem azi un public care se dezinteresează aproape total cînd e vorba de o lucrare nouă sau veche necunoscută (sec. XVI şi începutul sec. XVII ar putea oferi o sursă de frumuseţi nebănuite). Acelaşi lucru cînd e vorba de un artist necunoscut: publicul nu se deranjează decît pentru cîteva „stele" favorite, cu renume fabricat în America.

Dar să lăsăm aceste consideraţiuni puţin atrăgătoare şi să revenim pe tărîmul strict muzical. După andantele cu variaţiuni în fa minor de Haydn, Sauer a executat într-un mod admirabil Sonata op. 27 nr. 2 în do diez minor de Beethoven. Dacă în prima parte, jocul său a fost prea „concret" ca sonoritate, restul sonatei însă l-a executat într-un chip magistral, menajînd toate efectele „în crescendo" fără a precipita finalul, păstrînd o vigoare şi claritate excepţională în pasagiile rapide. Aici o paranteză. Paleta sonoră a lui Sauer sau a lui Paderewsky este incontestabil mai redusă decît a unui Horovitz sau Gieseking. Pe acest capitol am impresia că generaţia pianiştilor actuali a marcat un progres netăgăduit fiind desigur mult ajutată de perfecţiunea mecanică a pianelor moderne. Astfel îmi explic de ce în prima parte a sonatei de Beethoven, Sauer, nu utiliza deloc „les demi-teintes", atît de scumpe unui Gieseking, unui Kempf şi chiar unui Schnabel.

Pianistul actual poate colora mult mai mult decît în secolul trecut şi este obligat să se asculte cu mai mare atenţie. Dar să revenim la Sauer. Hallucination de Schumann a fost o adevărată fîlfîire de aripi. Acelaşi lucru pot spune despre toate pasagiile lui „leggere" din piesele de Chopin executate în a doua parte. Fantezia în fa minor a fost miraculoasă ca vitalitate, iar mult cîntata nocturnă în mi bemol major a întinerit-o graţie tocmai lipsei unui „rubato" exagerat cu care ne-am obişnuit din păcate s-o ascultăm. Punctul culminant însă l-a atins în valsul op. 42 în la bemol în care Sauer s-a întrecut pe sine, dăruind o viaţă nouă acestor pagini miraculoase".

— „Kreisler ne-a fermecat la ultimul său recital mai mult în piesele scurte, de efect, în care rămîne incontestabil un maestru de neîntrecut. Oarecari precipitări de „tempo" au diminuat efectul majestos al chaconei de Bach, iar în concertul de Mozart în sol major am fi dorit mai mult spirit. În schimb restul programului a fost minunat, mai cu seamă muzica spaniolă pe care Kreisler a redat-o cu o vervă şi fantezie rară".

— „La ultimul concert „Triton" şi-au dat întîlnire numai lucrări de seamă: eveniment puţin obişnuit în concertele pariziene!

În primul rînd „Noces" de Strawinsky, una din piesele fundamentale ale muzicii moderne. Această lucrare, în ciuda aspectului exterior de asprime, datorat ritmurilor sălbatice ce se înlănţuiesc şi susţin întreaga partiţiune, conţine o doză infinită de poezie..."

— „Trei lucrări foarte interesante ale compozitorului ceh Martinu scrise pentru două piane şi orchestră de cameră, au dovedit cîte resurse conţine această împerechere între instrumentele de percuţie şi orchestră cînd este întrebuinţată de către un artist de calitatea lui Martinu. Dar în afară de această consideraţie, trebuie să admirăm mai cu seamă inspiraţia liberă şi totuşi

ordonată, plină de logică a lui Martinu, ce devine astfel, un limbaj viu, pasionat, sincer și veșnic nou. Reacția publicului și entuziasmul său îmi confirmă convingerea că adevărata lucrare de astăzi va avea întotdeauna și în toate ocaziile o repercusiune directă și imediată asupra maselor".

— „Le Quatuor de Budapest" este fără îndoială unul dintre cele mai minunate quartete de coarde din lumea întreagă. Respectul față de operele executate, atacul sigur și în același timp suplu ce numai Toscanini obține de la instrumentele de coarde, avîntul disciplinat și inteligența muzicală de prim ordin ce acești artiști posedă în cel mai înalt grad, confirmă tot succesul de care se bucură pretutindeni.

Cele șase ședințe Beethoven în care toate quartetele titanului ne-au fost relevate de către această formație, nu vor fi curînd uitate. Nu se abuzează de „fortissime", avantaj imens mai cu seamă în cazul unui quartet unde posibilitățile dinamice sînt fatal limitate. În schimb obțin un „pianissimo" ce n-am mai auzit la nici un alt quartet. Toată recunoștința mea acestor muzicieni cinstiți ce pot fi luați ca prototip al adevăratului interpret : acel ce nu sacrifică niciodată gîndirea muzicală, tehnicii instrumentale".

Această concluzie a reprezentat pentru Lipatti piedestalul crezului său artistic.

Dar cea mai bogată activitate de critic, Lipatti a desfășurat-o asupra lui însuși. Nu se cunoaște nici un moment cînd să fi fost deplin satisfăcut de ceea ce realiza. „Data viitoare voi căuta să fac mai bine" era un permanent leit motiv de o mare sinceritate și pe care prietenii entuziasmați îl considerau numai o „manifestare de modestie". Era mai mult decît atît. Era conștiința clară a unui ideal pe care nu-l atinsese și pe care se simțea dator să-l înfăptuiască.

În timpul studiilor de perfecționare de la Paris, în corespondența cu profesorii din țară, Mihail Jora și Florica Muzicescu, el nu se oprește la elogiile primite, arătînd, în special nemulțumirea față de ceea ce realiza. Această corespondență nu se rezumă la relatări de informații, ci se transformă adeseori în adevărate cursuri prin corespondență.

Iată cîteva extrase, foarte semnificative pentru cunoașterea atît a caracterului, a exigenței față de sine, precum și a nevoii sale de a păstra permanent legătura cu profesorii din țară.

Către Mihail Jora, 6 noiembrie 1934 : „...Tot n-am compus nimic. Sau sînt prea sever cu mine însumi, sau n-am inspirație, cert e că pînă acum am rupt cîteva teme pentru o sonată care cu o întîrziere exasperantă întîrzie să sosească".

20 decembrie 1934 : „...Am început sonata pentru piano, dar merge foarte încet. Mi-e frică de oarecare influențe, în special de influența sonatelor pentru piano a maestrului Enescu. Voi căuta pe cît posibil să fiu eu".

Sfaturile pe care le primea de la George Enescu îi deschideau largi perspective : „Pot veni la D-sa de cîte ori vreau — scria Dinu Lipatti la 19 octombrie 1935 — spre a primi sfaturi, fie de interpretare, fie de compoziție... Hipnotizat de interpretarea splendidă a Maestrului, aveam impresia că execut o altă sonată... cîtă expresie, cîtă generozitate reieșea din fiecare pasaj, așa cum mi-l arăta Maestrul".

Rînduri dintr-o scrisoare trimisă profesoarei Florica Muzicescu în iunie 1947, deci în plin apogeu artistic, atestă același lucru : „Discurile făcute la Londra — scrie el referindu-se la imprimarea sonatei în mi minor de Chopin — au ieșit relativ binișor, însă tare mult mai am de învățat și de corectat. Mîna stîngă prea tare, prea multă pedală și anumite impulsivități... Coralul de Bach — se referă la coralul în sol major — a fost înregistrat de două ori pe două piane diferite și cum nici o versiune nu-mi place, l-am refuzat și „da capo" la toamnă..."

Prima imprimare a obținut în entuziasmul juriului Academiei Charle Cros, marele premiu al discului... Iar imprimarea coralului de Bach, acceptat cu greu după zeci de versiuni, a rămas pînă astăzi neegalată.

Ce minunat exemplu de scrupulozitate, ce minunat exemplu de etică profesională, care l-au dus la concluzia, atît de lapidar exprimată : „Arta este un lucru grav".

Atitudinea față de sine, inspirată din înalta conștiință profesională a dascălilor săi, e concretizată de însuși Lipatti în cuvintele pe care le adresează profesoarei sale : „Cuvintele Dumneavoastră vor fi deviza mea de lucru : „Caută lumină tot mai sus la alții și tot mai adînc în tine".

*
* *

Prima manifestare didactică a lui Dinu Lipatti se poate socoti că datează din anul 1935, cînd imediat după recitalul de la Școala Normală de Muzică din Paris și — abia după un an de frecventare a școlii, „tînărul maestru" — cum era considerat — este invitat de Mangeot, directorul școlii, să facă parte din juriul pentru decernarea diplomelor de absolvență a Școlii. Avea 18 ani.

„Domnul Cortot, prețuind valoarea Dumneavoastră ca pianist — scrie Mangeot — vă invită să faceți parte din juriul pentru decernarea diplomelor de interpretare — mîine la ora 9 a.m.". „Ei, ce spuneți de asta !" scrie Dinu Lipatti. „Am eu mutră de examinator în comisie ?"

Se pare însă că cele opt ore cît a durat examenul n-au reușit să-l atragă spre cariera didactică, căci după aproape doi ani notează : «în privința „profesoratului" nici gînd nu am să dau lecții. Am un prieten, fost ofițer de marină care ține foarte mult să aibă „sfaturile" mele în lucrările pe care le studiază. Acesta este singurul meu „elev"».

Dacă o anumită timiditate și neîncredere în forțele celor 20 de ani îl făcea să-și minimalizeze „profesoratul", „sfaturile" și „elevul" — în această perioadă cînd succesele concertelor îl ridicau în ierarhia valorilor interpretative internaționale — o nouă convingere își face loc, so-

cotind pînă la urmă prea grea didactica şi prea mare îndrăsneală de a o practica.

Într-adevăr, nu este acelaşi lucru între „a şti să faci" — care este verbul compozitorului şi interpretului — şi „a face să ştii" — care este verbul profesorului.

Prima situaţie depinde exclusiv de tine, pe cînd a doua şi de elevii tăi, iar chinul sau satisfacţia profesorului sînt direct proporţionale cu vocaţia sa pedagogică şi cu talentul elevului. Acest lucru, Lipatti l-a resimţit puternic după numirea ca profesor la clasa de perfecţionare a Conservatorului din Geneva.

Buletinul Conservatorului din aprilie 1944 comunica : „Dacă aproape totalitatea profesorilor noştri sînt elveţieni, este foarte normal, ca în cazuri excepţionale să facem loc şi unui străin de mare talent. Este exact ce au înţeles autorităţile noastre cantonale şi federale, cînd au acordat, după o exigentă şi lungă cercetare, autorizaţia de profesor lui Dinu Lipatti. Mai de mult, Conservatorul nostru a avut un Marteau, un Berber, un Stawenhagen, un Iturbi. Dinu Lipatti ia loc acum în această strălucită serie pentru gloria Conservatorului din Geneva. Îi urăm o strălucită carieră în casa noastră !"

Practica sa pedagogică i-a relevat un adevăr, pe care poate nu l-ar fi descoperit altfel : „Înveţi învăţînd de la alţii". Din acest moment declară cu convingere : „Învăţămîntul este o parte din viaţa mea". În felul acesta domeniul strădaniilor de perfecţionare proprie nu era diferit de cel al formării altora. Am putea spune că însuşi Lipatti devenise elevul propriei sale clase.

Într-un interviu spune : „...Alături de cunoaşterea instrumentului propriu-zis, sarcina principală a artistului constă în a stabili un echilibru cît mai exact între cele două elemente esenţiale ale personalităţii sale... adică inteligenţa şi temperamentul. Ajutînd elevii să-şi găsească acest echilibru, îţi îmbogăţeşti propria ta experienţă".

Trecînd prin procesul unei asemenea evoluţii, era firesc să ajungă la concluzia : „în artă nu se impune ci se propune".

Numai o asemenea atitudine de etică artistică a putut realiza ceea ce Madeleine Lipatti constată : „Lipatti nu are elevi, ci discipoli".

El era convins că metoda impunerii nu are ce căuta în artă, cu atît mai mult cu cît era vorba de o clasă de perfecţionare şi încă una pe care odinioară o onorase chiar Liszt. Era aceeaşi atitudine pe care A. Borodin o observase la marele predecesor : „Liszt nu şi-a impus niciodată felul său de a cînta elevilor săi".

Dinu Lipatti ştia că o clasă de perfecţionare nu înseamnă învăţarea „la perfecţie" a unor clişee prestabilite, ci declanşarea nestingherită a propriei tale personalităţi, a punctului tău propriu de vedere, dezvoltarea curajului „de a fi tu însuţi", după cum spunea Enescu.

Ca pedagog, îl caracteriza intransigenţa faţă de textul compoziţiei. Nimic nu-l supăra mai mult decît „trădarea compoziţiei", cum spunea el.

Unul din elevii săi, Jacques Chapuis, scria : „Auzea absolut tot ; cele mai mici inegalităţi ale touche-ului, cele mai infime neglijenţe în execuţie". Dar aceasta nu însemna că se limita în a fi „paznicul notelor" de piesă. Respectarea lor o socotea într-adevăr „sine qua non", dar nu suficientă. Ea ar putea face auditoriul cel mult „uimit" dar în nici un caz „fericit", nota Dinu Lipatti. Pentru aceasta este necesară sinceritatea interpretării, singura cale de însufleţire a sunetelor. „Ai descoperit adevărul acestei piese — spunea Lipatti unui elev al său — acum îndrăsneşte să-l spui cu glas tare şi cu credinţă".

Profesorul Lipatti — acest „coleg" mai mare al elevilor săi, se considera departe de a-şi fi terminat căutările.

Propria sa activitate artistică era o puternică chezăşie a neîntreruperii acestei căutări, a neîncheiat evoluţia. Este poate unul din argumentele importante pentru a susţine necesitatea ca profesorul de instrument să fie şi instrumentist, adică să practice el însuşi domeniul pe care-l predă.

Cît de profundă este concluzia pe care o trage Lipatti într-o scrisoare din ianuarie 1940 : „Numai cînd eşti direct în contact cu materia, poţi să-ţi dai seama de adevărata valoare a unei lucrări".

Lipatti căuta răspuns şi la cele mai elementare probleme de pedagogie şi estetică, dar care — mărturisea el — „vai, sînt cele mai neglijate de cea mai mare parte a interpreţilor".

În fond, caracteristic învăţămîntului instrumental nu este sistematizarea „lineară", ci cea „concentrică", adică revenirea pe planuri superioare şi în forme mai dezvoltate şi mai aprofundate la cunoştinţele elementare.

Problemele „elementare" pe care le ridică Lipatti sînt de aceea probleme „fundamentale" ale învăţămîntului instrumental. Renumele său ca pedagog începe să se răspîndească. Într-o scrisoare, un tînăr pianist din străinătate, îi pune lui Lipatti următoarea problemă de o deosebită importanţă pentru orientarea estetică a unui interpret : „Care sînt drepturile şi datoriile interpretului faţă de opera de artă ?" Răspunsul este o adevărată mărturisire de credinţă :

„Adevărata şi singura noastră religie, singurul nostru punct de sprijin, de nezdruncinat este textul scris. Nu trebuie nici un moment să fim în defect faţă de acest text, ca şi cum ar trebui să răspundem de aceasta în fiecare zi, în faţa judecătorilor neîndurători. Avînd acest tribunal suprem, pe care noi îl instituim din propria noastră iniţiativă, pentru a apăra astfel ceea ce noi considerăm credinţa noastră, evanghelia noastră, şi care este textul scris, trebuie să-l studiem, să-l asimilăm, să-l confruntăm cu mai multe ediţii şi în cele din urmă să-i desprindem imaginea care corespunde cel mai fidel gîndirii iniţiale. O dată acest lucru stabilit, noi nu trebuie să uităm că textul, pentru a putea trăi cu propria sa viaţă, trebuie să primească

viață de la noi și pentru aceasta trebuie să adăugăm carcasei de beton a scrupulozității față de text, întocmai unei construcții, tot ceea ce îi trebuiește acestei case pentru a fi terminată, adică elanul inimii noastre, spontaneitatea, libertatea, diversitatea sentimentelor noastre etc. Casella spunea că nu respectate trebuiesc capodoperele, ci iubite, căci nu se respectă decît lucrurile moarte și o capodoperă este un lucru etern viu. Cea mai mare parte a virtuozilor nu reușesc să-și însușească în interpretările lor aceste două atitudini fundamentale citate mai sus ; unii cîntă exact ceea ce este scris, dar fără nici un aport personal (și în acest caz, uneori părăsești concertul uimit, dar niciodată fericit), sau alții iau opera ca un pretext pentru exteriorizarea propriei lor fantezii și făcînd tabula rasa cu indicațiile autorului, neglijează total adevăratul sens pe care acesta l-a dat muzicii sale. În acest caz, utilizînd în execuția lor, după bunul lor plac elanul inimii lor, spontaneitatea, diversitatea sentimentelor etc., departe de a mobila cu gust casa, ei nu fac decît să desfigureze iremediabil opera, pentru că o interpretare astfel concepută n-are nici o bază sănătoasă de plecare. Care este această bază de plecare ? Ea constă în cîteva legi fundamentale ale muzicii, dintre care cele mai importante, — vai ! — sînt cele mai neglijate de cea mai mare parte a interpreților. Astfel : 1) solfegiul, în special solfegiul ritmic, 2) acordarea unei griji deosebite timpilor slabi, 3) necunoașterea de anumiți pianiști a resurselor imense pe care le poate aduce independența (degetelor) de la aceeași mînă, pentru diferitele atacuri și touché-uri, deci diferitele timbre. Obținînd această independență, interpretarea ia deodată un relief nebănuit și jocul pianistului reflectă plasticitatea și diversitatea unei execuții orchestrale.

Muzica trebuie să trăiască sub degetele noastre, sub ochii noștri, în inima și mintea noastră, cu tot ceea ce noi putem să-i aducem ca ofrandă".

Cît era de preocupat de această exigență a respectării textului compoziției se poate vedea și dintr-o altă scrisoare în care spune :

„Cum să faci pentru a nu te depărta de textul pe care vrei să-l interpretezi ? Ce să faci pentru a nu te lăsa să aluneci încetul cu încetul în ușoare licențe care se agravează gradat fără să-ți dai seama devenind cu timpul lipsuri inadmisibile ? Pentru aceasta nu-i decît un mijloc : a relua periodic lucrul de la zero, căutînd să uiți tot ce ai făcut mai înainte. Frazări, accente, nuanțe dinamice sau agogice, a considera textul ca și cum nu l-ai fi văzut niciodată pînă atunci. Căci întotdeauna, o frazare tinde să se tot depărteze de ceea ce a fost la origină. Un accent, o nuanță, ia o importanță pe care n-am fi vrut deloc s-o dăm la început. Contururile ritmice tind să se șteargă... și devierile se agravează cu timpul".

Sînt de o deosebită valoare succintele însemnări pe care Dinu Lipatti le scrisese numai la cîteva luni înainte de moartea sa și pe care le intitulase : „Schiță de proiect a unui curs de interpretare". Conținutul acestor însemnări ca și sfaturile pedagogice enunțate mai sus, pot forma ele singure obiectul unui studiu.

Iată cîteva fragmente din cuprinsul acestui proiect :

„Se crede pe nedrept că muzica dintr-o epocă sau alta trebuie să păstreze caracteristicile și chiar greșelile în uz, ale momentului în care se năștea. Cel ce face așa are conștiința liniștită și se crede la adăpost de orice deformare periculoasă. Dar cîte eforturi pînă să ajungi aici, cîte căutări în praful trecutului, cîte scrupule inutile față de „unicul obiect al atenției" noastre, căci voind să-l punem prea veridic în lumină, sfîrșim prin a-l înneca într-un noian de prejudecăți și de date false. Însă nu trebuie să uităm niciodată că „adevărata și marea muzică" își depășește timpul ; ba mai mult, n-a corespuns niciodată cadrului, formelor și regulelor în vigoare în momentul nașterii sale. Bach cere orga electrică cu nenumăratele ei mijloace pentru piesele sale de orgă, Mozart cere pianul și se depărtează în mod hotărît de clavecin. Beethoven cere imperios pianul nostru modern (pe care Chopin avîndu-l, a fost primul care l-a colorat), iar Debussy merge mai departe, lăsînd să se întrezărească printre Preludiile sale undele Martenot.

Deci a voi să restitui, muzicii, cadrul său de epocă, înseamnă a voi să îmbraci un adult în haine de adolescent. Acest lucru ar putea să aibă farmec dacă ar fi vorba de o reconstituire, dar nu poate și nu trebuie să intereseze decît pe amatorii de frunze moarte sau pe colecționarii de pipe vechi.

Aceste reflexii mi-au venit în gînd amintindumi ce mirare am provocat cîndva, cînd, la un mare festival muzical european, am cîntat „Concertul în re minor" de Mozart cu magnifica și uimitoarea cadență pe care i-a făcut-o Beethoven. Desigur, că aceleași teme ieșeau altfel din pana lui Beethoven decît din cea a lui Mozart. Dar lucrul cel mai important era tocmai această interesantă confruntare a două personalități atît de deosebite. Trebuie însă să vă spun că în afară de cîteva minți mai luminate, nimeni n-a înțeles mare lucru din această alianță, ba încă toată lumea m-a acuzat că eu am scris această cadență anacronică și incalificabilă !

Ce dreptate avea Strawinsky cînd spunea : „Muzica este prezentul !"

Departe de mine gîndul de a preconiza anarhia și disprețul legilor fundamentale care călăuzesc — în linii generale — coordonarea oricărei interpretări valabile și juste. Însă găsesc că se comite o gravă eroare cu acele căutări de detalii inutile asupra manierei în care Mozart va fi cîntat un anumit tril sau un anumit grupetto. Pentru mine indicațiile atît de diferite pe care ni le-au atestat unele tratate excelente dar acum necorespunzătoare, mă fac să iau, hotărît, drumul simplificării și al sintezii. Păstrez inflexibil cele cîteva patru,cinci principii de bază pe care le cunoașteți, (cel puțin așa bănuiesc), iar pentru rest mă încredințez intuiției (această a doua

și la fel de prețioasă inteligență), precum și a pătrunderii în adîncime a operii care mai devreme sau mai tîrziu sfîrșește prin a-și mărturisi taina sufletului.

Nu cercetați niciodată o operă cu ochii morților „sau ai trecutului", s-ar putea să nu vă alegeți decît cu craniul lui Yorik...

Avîntarea plină de autoritate, de revoltă, ironie, sau sarcasm, dar și de pasiune, iubire fierbinte — care se simte în rîndurile lui Lipatti, apare ca o răzvrătire împotriva atîtor dogme inhibatoare, ucigătoare de elanuri și emoții artistice, pe care uneori chiar și astăzi le mai slujesc unii pedagogi și concertiști.

Dar oricît de mult se avînta în problematica interpretării, el nu pierdea nici un moment din vedere atenția pe care trebuie s-o acorde perfecționării meșteșugului, a mijloacelor prin care se va exprima „elanul inimii noastre".

Din cauza agravării bolii, Dinu Lipatti și-a întrerupt activitatea de profesor la Conservator, fiind suplinit de soția sa Madeleine Lipatti, formată la aceeași școală muzicală romînească. El a început să-și noteze opiniile sale pedagogice continuîndu-și astfel o misiune în care credea. Dar și această activitate nu a putut fi terminată... Dinu Lipatti luînd loc definitiv în „strălucita serie pentru gloria Conservatorului..."

„...Nu s-ar putea trece sub tăcere — spunea Alfred Cortot — acum cînd încercăm să scoatem în relief unele din multiplele aspecte prin care activitățile lui Lipatti stîrneau afecțiunea noastră plină de admirații, eficacitatea cursurilor ținute de el la Conservatorul din Geneva timp de cîțiva ani, în care s-a dovedit deopotrivă un eminent profesor al instrumentului său și un adevărat animator de conștiință muzicală..."

● „În Anglia, interesul general pentru operă este de dată recentă" spune criticul Edmund Tracey în revista „Teatrul în lume" nr. 1/2 din 1964. În Anglia sînt două teatre de operă permanente cu sediul la Londra : Opera Covent Garden și Opera Sadler's Wells, ambele sprijinite financiar de Consiliul Artelor.

Covent Garden prezintă spectacole cu artiști de renume mondial, dar are o echipă permanentă înființată după cel de al doilea război mondial, care dă spectacole cu cîteva opere ce se prezintă în tot timpul stagiunii cu aceeași distribuție, ceea ce creează o oarecare monotonie.

În schimb, compania Sadler's Wells are un program variat ; ea prezintă în același timp spectacole la Londra cu o parte din personal și face turnee regulate în provincie cu cealaltă parte de artiști.

Acest sistem are avantajul diversității pentru londonezi, dă posibilitatea publicului din provincie să asculte atît pe cei mai cunoscuți cîntăreți cît și pe cei tineri, iar aceștia din urmă au prilejul să se manifeste atît la Londra cît și în provincie.

În 1946 s-a creat Opera Națională din Țara Galilor, cu sediul la Cardiff, iar în 1962 s-a înființat Opera Scoțiană.

De asemenea, de cîțiva ani există compania „Opera pentru toți" înființată de Consiliul Artelor pentru a atrage și obișnui publicul din provincie cu opera ; aceasta nu are un sediu stabil, ci dă spectacole în orașele de provincie cu două echipe compuse din cîte șapte cîntăreți, un pianist, un administrator și un regizor, producîndu-se în săli de teatru municipale, cercuri muzicale și școli.

● Noua operă a lui Carlo Menotti intitulată „Minciuna lui Martin" a fost prezentată pentru prima dată la catedrala din Bristol în cadrul Festivalului de la Bath, (Anglia) pe care-l conduce Yehudi Menuhin. Subiectul relatează povestea vieții unei orfane de 12 ani în secolul XII. Opera are ca interpreți patru soliști adulți, doi băieți și un cor de băieți.

● Compozitorul elvețian Frank Martin a terminat lucrarea orchestrală „Cele patru elemente" dedicată dirijorului elvețian Ernest Ansermet, care a împlinit de curînd 80 de ani. Lucrarea este interpretată în premieră mondială de orchestra „La Suisse Romande" la Geneva.

● Opera din Lyon a prezentat pentru prima oară în Franța drama lirică într-un act „Textiliștii", care descrie lupta țesătorilor de mătase din Lyon în timpul răscoalei din 1831. Concepută în 1959 pe un libret al poetului Jacques Gaucheron, cu muzica de Joseph Kosma, opera a fost montată pentru prima oară la Opera din Berlin, apoi cîntată în concert la Budapesta, iar la Lyon a fost pusă în scenă de Louis Erlo și dirijată de Edmond Carrère. Muzica foarte densă, după cum spune Maurice Fleuret în revista franceză „Musica" nr. 123, are o orchestrație strălucitoare, părți simfonice de mare conciziune, care-și disputa succesul cu părțile corale și cu recitativul.

● În Anglia s-a constituit o nouă orchestră simfonică „New World Symphony Orchestra" care, sub conducerea lui Sir Adrian Boult, a dat primul său concert în sala primăriei orașului Lewisham (Anglia).

● Opera din Darmstadt a deschis noua stagiune cu opera „Treisprezece la masă" a compozitorului francez Jacques Ibert, lucrare ce se prezintă pentru prima dată în Germania.

VIOREL COSMA

25 de ani de la moartea lui Gheorghe Folescu

Date biografice: n. 17 septembrie 1884 Roseţi-Volnaş (reg. Bucureşti), m. 17 noiembrie 1939, Bucureşti. — *Studii:* Seminarul *Nifon* din Bucureşti (1897—1905), Conservatorul din Bucureşti (1905—1910) cu Dumitru Popovici-Bayreuth (canto), D. G. Kiriac (teorie şi solfegii, ansamblu coral).

— *Activitate:* Prim solist (1919—1939) şi membru fondator al Operei Romîne din Bucureşti (1919), solist (1909—1939) şi preşedinte activ al societăţii *Carmen* din Bucureşti (1924—1931), profesor de canto la Conservatorul din Bucureşti (1924—1928, 1930—1934) şi la Academia de muzică religioasă din Bucureşti (1933—1935). Turnee peste hotare: Franţa, Germania, Polonia.

— *Repertoriu liric:* a) *Lucrări romîneşti:* Borgovan Ion — *Pasărea măiastră* (Împăratul), Catargi Alexis — *Nunta tragică* (Dragoş), Cosmovici Gh. C. — *Fîntîna Blanduziei* (Postum), Dragoi Sabin — *Năpasta* (Ion), *Constantin Brîncoveanu* (Ieromonahul), Nottara C. C. — *La drumul mare* (Merik).

b) *Lucrări străine:* Beethoven — *Fidelio* (Rocco), Bizet — *Carmen* (Zuniga), Boito — *Mefistofele* (Mefisto), Borodin — *Cneazul Igor* (Galiţki), Delibes — *Lakmée* (Nilakantha), Donizetti — *Don Pasquale* (Don Pasquale), *Lucia di Lammermoor* (Raimondo), Gounod, — *Faust* (Mefisto), Halevy — *Ebreea* (Cardinalul), Lalo — *Regele d'Ys* (Regele), Mascagni — *Cavaleria rusticana* (Alfio), Massenet — *Manon Lescaut* (Contele), Mozart — *Don Juan* (Leporello), *Flautul fermecat* (Sarastro), *Nunta lui Figaro* (Figaro), *Răpirea din Serai* (Osmin), Mussorgski — *Boris Godunov* (Boris), Nicolai — *Nevestele vesele din Windşor* (Falstaff), Offenbach — *Povestirile lui Hoffman* (Lindorf, Coppelius, doctor Miracol, Dappertutto), Puccini — *Boema* (Colline), *Tosca* (Angelotti), Rossini — *Bărbierul din Sevilla* (Don Basilio), Saint-Saëns — *Samson şi Dallia* (Abimeleh), Smetana — *Mireasa vîndută* (Keţal), Thomas — *Mignon* (Lapario), Verdi — *Aida* (Ramfis, Amonasro), *Bal mascat* (Sam), *Falstaff* (Falstaff), *Rigoletto* (Sparaffucile), Wagner — *Lohengrin* (Heinrich), *Maeştrii cîntăreţi* (Pogner), *Olandezul zburător* (Dalland), *Parsifal* (Gurnemanz), *Tannhauser* (Landgraful), *Tristan şi Isolda* (Regele Marke), *Walkiria* (Hundig), Wolff-Ferrari — *Cei patru bădărani* (Lunardo).

— *Repertoriul de concert:* Bach — *Oratoriul de crăciun,* Beethoven — *Simfonia IX-a,* Berlioz — *Damnaţiunea lui Faust,* Fauré — *Recviem,* Händel — *Messias,* Haydn — *Creaţiunea,* Verdi — *Recviem* etc. Lucrări romîneşti în primă audiţie de Borgovan Ion, Brăiloiu Constantin, Brediceanu Tiberiu, Castrişanu Constantin, Caudella Eduard, Cuclin Dimitrie, Cucu Gheorghe, Ganea Nicodim, Kiriac D. G., Monţia Emil, Rogalski Theodor etc.

— *Bibliografie:* Alessandrescu, Alfred. *Gheorghe Folescu.* În: *Radio-Adevărul,* Buc., 12,, nr. 584, 26 XI 1939, p. 29. *Basul G. Folescu.* În: *Curierul Artelor,* Buc. 3, nr. 26—29, 20—27 IV 1920 — 1 V 1920, p. 5. Băgulescu. *La moartea cîntăreţului Folescu.* În: *Universul,* Buc., nr. 319, 20 XI 1939. Colfescu, Alexandru. *Din albumul muzicii noastre. George Folescu.* În: *Muzica,* Buc. 8, nr. 3, martie 1958, p. 24—26. Cristoforeanu Florica. *Amintiri din cariera mea lirică.* Buc. Ed. muzicală, 1964. Donea, Valer. *Povestea cîntăreţului Gh. Folescu.* În: *Adevărul literar şi artistic,* Buc. 2 II 1936, p. 7. Munteanu, Mihail. *George Folescu.* În: *Săptămîna CFR, Buc., nr. 37,* 1943. Niculescu-Basu, George. *Amintirile unui artist de operă.* Buc. Ed. Muzicală, 1958.

— *Discografie:* Cucu Gh. — *Coroană de trandafiri* (His Master's Voice, 1 424), Dima Gh. *Jelui-m-aş şi n-am cui* (H.M.V.-3 491), Kiriac D. G. *Asta-i seara de pe urmă* (Columbia-3 495, la pian: Th. Rogalski), *Îngheţată-i Dunărea* (H.M.V. 1 411), *Nani, nani* (Columbia-3 495), *Ş-aide mîndruţo* (H.M.V. 1 419), *Undeaud cucul cîntînd* (H.M.V.-1 411), *Zău,Zău,Zău* (H.M.V. 1 419), Gounod — *Faust* (H.M.V. 1 424), Monţia Emil — *Ducem-aş şi tot m-aş duce* (H.M.V. 3 491), *Zis-a mama* (H.M.V. 3 491), Mussorgski — *Boris Godunov* (H.M.V. 1 408. Dirijor: Eg. Massini). *Repertoriul popular: Astăzi beau şi mîine beau* (H.M.V. 413), *Fir-ar ceasu-afurisit* (H.M.V. 413), *Foaie verde didiţel* (H.M.V. 1 410), etc.

SALA TEATRULUI COMUNAL

SAMBATA 6 OCTOMBRIE 1934

ORA 9 ŞI JUMĂTATE SEARA

CONCERT

Dat de celebrii băşi

George Folescu

şi

GEORGE NICULESCU-BASU

PROGRAM:

SCHUBERT . . . Ihr Bild / Am Meer — G. FOLESCU

VERDI . . . . . Simon Boccanegra
BOTOLI . . . . La Mia Bendiera — NICULESCU-BASU

TOSTI . . . . . Non m'ama piu
VERDI . . . . . Don Carlos — G. FOLESCU

GRIEG . . . . . Das alte Lied
MOUSSORGSKY . Cântecul porcelului — NICULESCU-BASU

PAUZA

A. FLEGIER . . . Le cor
LOEWE . . . . . Prinţul Eugen — NICULESCU-BASU

SCHINDLER . . . Ce doi Grenadieri — G. FOLESCU

ROSSINI . . . . Bărbierul din Sevilla — NICULESCU-BASU

G. FOLESCU Cântece populare de: Kiriac, Borgovan etc.

Acompaniament la pian va fi ţinut de D-l RADU CARP dela Opera Română

Tip. „MODERNA" I. Nicolescu Călăraşi

În istoria artei interpretative romîneşti numele lui Gheorghe Folescu se impune la loc de frunte, creaţiile sale lirice şi tălmăcirea cîntecelor populare fiind veritabile modele artistice. Avînd o voce excepţională ca timbru şi ambitus, o tehnică ireproşabilă în cînt şi un meşteşug actoricesc neîntrecut, Gheorghe Folescu a fost unul dintre puţinii interpreţi romîni din trecut de cultură multilaterală care n-a cunoscut hotare între repertoriul de concert şi cel de operă, între liedul clasic şi cîntecul popular romînesc. De asemenea, subliniem că de-a lungul întregii sale activităţi artistice el a luptat alături de muzicienii patrioţi de la începutul veacului — pentru fondarea Operei Romîne, pentru promovarea creaţiei originale, pentru educaţia artistică a publicului larg, pentru ridicarea tinerilor noştri interpreţi. În condiţiile societăţii burgheze în care a trăit, marele interpret nu a fost preţuit pe măsura talentului şi străduniilor puse cu pasiune în slujba artei.

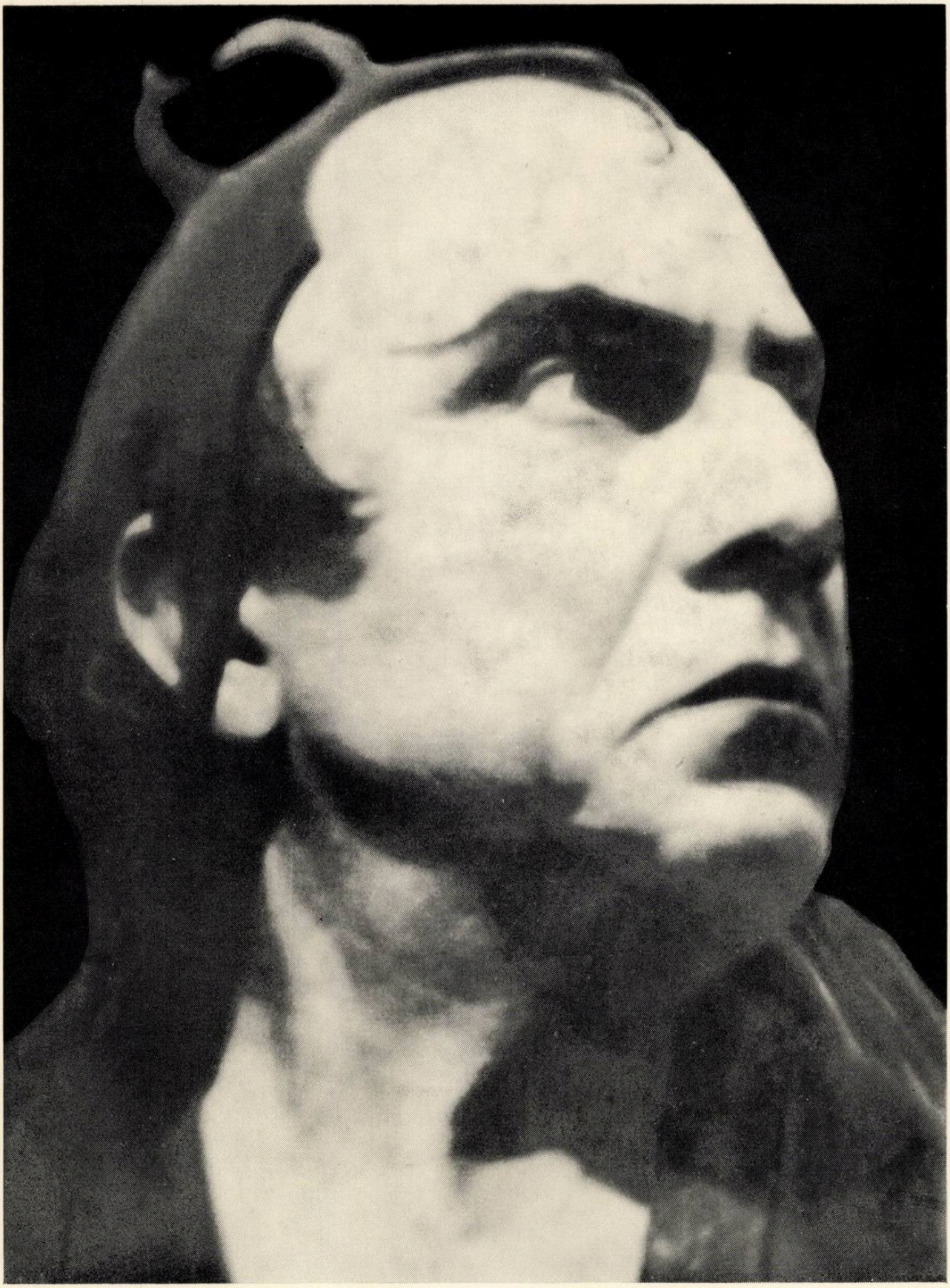
Gheorghe Folescu avea toate însuşirile artistice ce i-ar fi permis să se desfăşoare şi peste hotare. Dar asemenea cîntăreţilor legaţi de popor, lipsiţi de vanitatea succeselor în străinătate şi dornici de înfăptuiri naţionale, Gheorghe Folescu a rămas în patrie cîntînd în diferite formaţii lirice (Opera studenţească, companiile Stănescu Cerna, Gabrielescu, Guritză, Societatea lirică romînă — Opera) şi în cadrul unor ansambluri corale (Carmen, corul Stoicescu). „Poate că după înfiinţarea Operei Romîne aş fi plecat în străinătate să-mi încerc şi eu norocul — declara revistei *Adevărul literar şi artistic* în 1936. Însă nenorocirea a fost, fie că Opera trecînd la stat n-a avut nici un prieten care s-o susţină fie că a fost minată incontinuu, pînă şi astăzi chiar, de un spirit de nedisciplină, fapt este că în fiecare an Opera era ameninţată de a nu mai exista. Şi asta m-a împiedicat să plec".

Gheorghe Folescu şi-a identificat viaţa cu scena lirică romînească neprecupeţind nici un efort. „Un singur gînd mă urmărea zi şi noapte, un gînd pentru care eram în stare să mă lupt cu balaurii, ca voinicii din poveste: să avem şi noi Opera Romînă. Şi acest gînd m-a ţinut toată vremea în ţară", (în acelaşi articol din *Adevărul literar şi artistic*, 1936). A figurat pe afişele multor premiere romîneşti. *Năpasta*, *La drumul mare*, *Nunta tragică*, *Pasărea măiastră*, *Fîntîna Blanduziei*, *Constantin Brîncoveanu* — sînt opere originale care şi-au datorat succesul în mare măsură şi contribuţiei sale.

În interpretarea cîntecelor noastre populare, acum o jumătate de veac, Folescu a adus un farmec caracteristic. Îmbinînd naturaleţea cu simplitatea, tehnica vocală cu subtilitatea frazării, umorul cu lirismul înduioşător, el a făcut să vibreze coarda sufletului romînesc. „Am deschis ochii şi am crescut în melodiile populare care mi-au devenit tot aşa de familiare ca zgomotul tălăngilor de la stînă ori ca gîgîitul păsărilor străine ce treceau pe sus spre alte zări, — se destăinuia mai departe, în articolul mai sus amintit. Ajuns la capătul anilor de Conservator, cu sfaturile profesorului meu care dospiseră în mine, am început să mă gîndesc să merg la fapte. Fără să mă suprapreţuiesc, pot spune fără modestie că am fost cel dintîi care — graţie maestrului Kiriac ce m-a ajutat să-o pun pe roate — am scos muzica de la plug şi de la sapă şi am dus-o în cercurile în care pînă atunci era hulită".

Gheorghe Folescu a fost un „purtător de folclor" dispunînd de un vast repertoriu de cîntece populare valoroase, adunate din vremea copilăriei de pe şesurile Bărăganului. „Îmi plăcea să aţin calea ciobanului care trecea cu oile la păscut... Îmi plăcea sunetul talăngilor cum picură clare în înserarea calmă. Mă bucuram să dorm pe cîmp pe vremea secerişului, cu cerul înstelat de-a supra..." De aci s-a născut autenticul surprinzător în interpretarea melodiilor populare romîneşti.

Creaţiile sale scenice erau de o plasticitate deosebită deoarece cîntăreţul poseda aptitudini excepţionale de a caracteriza prin jocul său actoricesc viu, dinamic şi subtil, personajele pe care le interpreta. Veridicitatea, caracterul realist al acestor creaţii se cuvine a fi în primul rînd relevate. Cine ar putea uita pe Ion din *Năpasta*, pe Osmin, Boris şi Mefisto? Acest din urmă personaj a fost întruchipat de Folescu în trei lucrări diferite (*Faust* de Gounod, *Mefistofele* de Boito şi *Damnaţiunea lui Faust* de Berlioz), interpretul dovedind astfel o mare mobilitate de transpunere şi redare a specificului fiecărui personaj. Folescu cînta uneori în aceiaşi operă, două sau mai multe roluri (de la bariton pînă la bas profund) fără a



se repeta, ci păstrînd individualitatea diverselor apariții.

Pe lîngă experiența artistică dobîndită în operă, cultura muzicală temeinică și înțelegerea stilurilor, l-au ajutat pe Gheorghe Folescu să învingă și dificultățile repertoriului de concert și de cameră. George Enescu și-a exprimat regretul cînd din cvartetul *Simfoniei a IX-a* de Beethoven a lipsit marele bas al scenei lirice, socotit de maestru de neînlocuit. Sub bagheta sa, Gheorghe Folescu a cîntat în *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz.

Prin abordarea liedului, gen studiat în tinerețe cu eminenții săi profesori Dumitru Popovici-Bayreuth și Gheorghe Dima, Folescu și-a lărgit considerabil repertoriul. Dintre realizările sale cele mai convingătoare în lied, amintim *Sergentul* de Eduard Caudella, *Doinele din război* de Dimitrie Cuclin, balada *Groza* de Gheorghe Dima, *Regele ielelor* de Schubert, *Cei doi grenadiri* de Schumann, *Tom poetul* de Loewe. Ponderea rostirii textului cîntat, supletea frazei muzicale, expresivitatea și forța dramatică în redarea conținutului liedurilor, l-au impus cu autoritate și în acest gen muzical.

Ca profesor de canto la Conservator, Gheorghe Folescu a căutat să transmită tinerilor cîntăreți o parte din darurile și experiența sa artistică. Urmînd principiile fostului său profesor plecat în 1923 la Cluj, noul pedagog a continuat să promoveze în școală liedul și cîntecul popular romînesc. A introdus în studiul cîntului chiar o serie de vocalize specifice melosului nostru popular. Încurajat de noii colegi de la catedra de canto (Lucia Cosma din 1924, Elena Teodorini din 1925) profesorul Gheorghe Folescu și-a desfășurat cu pasiune munca sa pedagogică.

Numele lui Gheorghe Folescu nu poate fi despărțit de societatea corală *Carmen* al cărei solist, animator și îndrumător activ a fost vreme de peste două decenii.

Prin valoarea sa multilaterală de interpret, în toate genurile vocale, pedagog și propagator al cîntecului popular, figura lui Gheorghe Folescu merită o aleasă prețuire și ocupă un loc de seamă în istoria artei vocale romînești.

Rîndurile de față, cu prilejul împlinirii unui sfert de veac de la moartea sa, sînt expresia unui cald omagiu adus memoriei marelui interpret.

NOTE

● În Elveția a apărut o antologie muzicală care conține lucrările a peste 120 de compozitori elvețieni, înregistrate pe 30 de discuri. De asemenea a apărut un dicționar al muzicienilor, în editura Atlantic din Zürich.

● La Oxford, în Anglia, s-au organizat Festivitățile Bach, în timpul cărora au avut loc 25 de manifestări în diferite săli ale universității și colegiilor din Oxford, la Palatul Blenheim și în cîteva biserici vechi de sute de ani. S-a cîntat muzică de Johann Sebastian Bach și de Johann Cristian Bach care au locuit la Oxford, muzică de compozitori englezi contemporani cu Bach ca: Blow, Bayce, Stanley și Walond și chiar o compoziție modernă în primă audiție a compozitorului grec Iani Christou— inspirată din opera lui Bach — un oratoriu denumit „Flăcări" (Tongues of Fire).

La reușita festivităților au contribuit în afară de artiștii englezi, compozitorul Stravinski, care a dirijat un concert mult aplaudat, și violoncelistul sovietic Mstislav Rostropovici, care a repurtat mari succese în interpretarea muzicii lui Bach.

● Compozitorul francez Olivier Messiaen a anunțat că va începe un curs regulat de „analiză muzicală" la Școala Superioară de muzică din Karlsruhe (RFG).

● La Stockholm (Suedia) a avut loc premiera mondială a operei „Viziunea Terezei" compusă de Lars Johan Werle după nuvela lui Emile Zola „Pentru o noapte de dragoste". Originalitatea ei constă în faptul că este prima operă în care membrii orchestrei sînt așezați împrejurul publicului, care și el înconjoară scena centrală rotundă. O altă caracteristică a operei este faptul că subiectul se desfășoară în timp de la sfîrșitul acțiunii spre început.

● Benjamin Britten, celebrul compozitor și dirijor englez, a fost distins cu premiul Aspen din Statul Colorado (SUA), care se acordă unor personalități ce s-au remarcat prin contribuția lor la promovarea umanismului.

● La Sadler's Wells din Londra s-a prezentat noua operă „Agentul nostru din Havana" după romanul cu același nume al lui Graham Green. Autorul libretului este Didney Gilliat, iar al muzicii — tînărul compozitor australian Malcolm Williams. Comentatorul Ossia Trilling apreciază că acesta — fiind unul din compozitorii contemporani care a renunțat la atonalitate și inspirîndu-se din ritmurile cubaneze — a compus o operă lirică și în același timp dramatică de prim ordin. De altfel — remarcă el, succesul de care s-a bucurat atît în fața publicului, cît și a criticii dovedește acest lucru.

● Compozitorul și dirijorul american Morton Gould a fost însărcinat să compună muzica pentru o serie de filme documentare pentru televiziune, despre primul război mondial. Gould folosește pentru compozițiile sale teme americane. Cele mai cunoscute compoziții ale sale sînt „Patru simfonii americane", „Spirituals pentru orchestră" și „Rapsodia cowboy-ului".

● În timpul unui concert în Statele Unite în care dirija orchestra din Cleveland, George Szell enervat de zgomotul din sală, a întrerupt lucrarea de Haendel pe care o executa, s-a întors spre public și a spus: „Doamnelor și domnilor, aș vrea să vă reamintesc că Haendel a scris această lucrare pentru instrumente de coarde, de suflat și pentru cîntăreți, iar nu pentru a fi executată de cei care tușesc și de cei care strănută".

ELENA JOJA

Succesul orchestrei Radioteleviziunii în R. P. Ungară

Iosif Conta

Răspunzînd vizitei pe care orchestra Radiodifuziunii maghiare a făcut-o în ţara noastră, ansamblul simfonic al Radioteleviziunii romîne, sub conducerea dirijorului Iosif Conta şi Emanoil Elenescu, a întreprins, între 8—18 octombrie un turneu în Republica Populară Ungară, pentru a da o serie de concerte în cadrul celei de a şasea ediţii a „Săptămînilor muzicale ale Budapestei".

Cele patru concerte date la Budapesta, Mişkolc şi Székesfehérvár au însemnat tot atîtea mari succese, prezenţa artiştilor romîni fiind considerată de către opinia muzicală maghiară, drept unul dintre cele mai importante evenimente ale Festivalului budapestan. Faptul este semnificativ, dacă ne gîndim că, în afara celor mai de seamă colective artistice şi solişti maghiari, „Săptămînile muzicale ale Budapestei" au programat, în acest an, interpreţi de renume mondial ca: Pablo Casals, Iehudi Menuhin, Henryk Szeryng, Alexander Brailovski, Giulietta Simionato, Igor Oistrah şi alţii, care au conferit acestei importante manifestări, o ridicată valoare internaţională. Publicul muzical din Budapesta şi din alte centre importante ale ţării, au avut astfel posibilitatea să participe la concerte, recitale şi spectacole de operă de o înaltă ţinută artistică, care au dat o strălucire muzicală demnă de tradiţia marilor muzicieni Erkel, Liszt, Bartok, Kodaly. În acest context, înscrierea orchestrei romîne printre formaţiile muzicale, protagoniste ale festivalului, a constituit un fapt de mare cinste şi răspundere, de care artiştii noştri — orchestră, dirijori, solişti — s-au achitat cu mare succes.

Unul dintre factorii principali care a stat la baza acestui succes, a constat în valoarea şi varietatea programelor executate. Orchestra a prezentat, la un înalt nivel de interpretare, lucrări deosebit de interesante, unele cum sînt: poemul vocal-simfonic „Vox Maris" de George Enescu şi suita de balet „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora, necunoscute în ţara gazdă, iar altele, ca de exemplu „Cîntecele unui drumeţ" pentru bariton şi orchestră de Mahler, cîntate destul de rar aici.

În discuţiile pe care le-am avut cu personalităţi marcante ale vieţii muzicale maghiare, am auzit elogii la adresa repertoriului concertelor orchestrei noastre. Aşa, de pildă, Şarai Tibor, secretarul general al Uniunii Compozitorilor Maghiari, ne-a declarat între altele: „Concertele orchestrei dumneavoastră au constituit o mare sărbătoare a muzicii romîne şi maghiare; ele ne-au dat ocazia să ascultăm un program ales, interpretat la un înalt nivel... Poemul „Vox Maris" de George Enescu reprezintă pentru noi o nouă latură a creaţiei acestui mare maestru. El a produs o profundă impresie asupra publicului..." „La noi, lucrările lui Enescu scrise în ultimul timp al vieţii sale, nu sînt cunoscute şi de aceea orice prilej de a le cunoaşte este foarte preţios".

Aprecieri asemănătoare au făcut şi alţi muzicieni maghiari. De asemenea o impresie bună a făcut suita „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora. Ea a impus prin bogăţia melodică, vigoarea ritmică, şi prin plasticitatea şi originalitatea imaginilor. Cu viu interes au fost primite şi celelalte lucrări: Simfonia a V-a de Beethoven, Suita de balet „Sărbătoarea primăverii" de Stravinski şi Rapsodia I în La major de George Enescu (dirijor Iosif Conta), poemul simfonic „Pinii din Roma" de Respighi şi „Dansurile din Galantha" de Kodaly (dirijor Emanoil Elenescu), precum şi piesele oferite în supliment — „Toccata şi Fuga" de Bach-Stokovski — „Badinerie" de Corelli şi „Intermezzo" din suita „Hary Ianos" de Kodaly.

„Simfonia a V-a de Beethoven este foarte cunoscută publicului nostru, din concertele orchestrei locale — ne-a spus Mura Peter, director şi prim dirijor al orchestrei simfonice din Mişkolc.

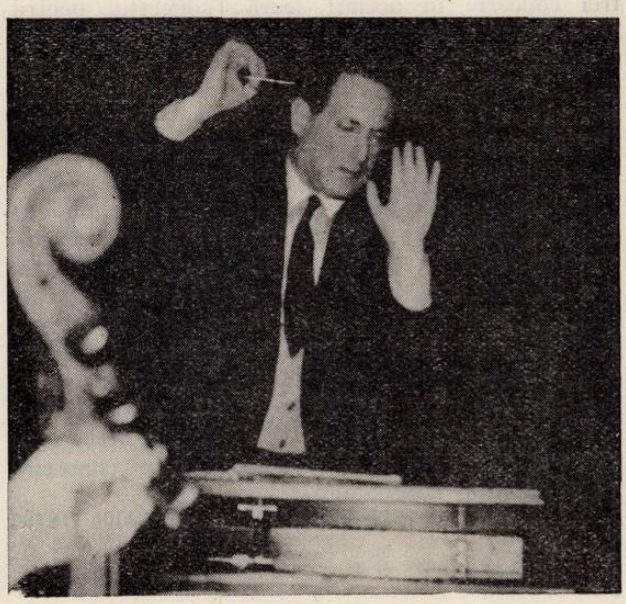
În concertul dumneavoastră ea s-a bucurat de un mare succes, datorită interpretării pline de avînt şi energie... Mahler se cîntă rar la noi — a spus în continuare dirijorul maghiar — şi cu toate că excelentul bariton Dan Iordăchescu a cîntat în limba germană, publicul a înţeles pe deplin conţinutul lucrării".

Varietatea stilistică şi, mai ales problematica aflată la baza programelor executate au prilejuit orchestrei afirmarea unor bogate resurse tehnico-interpretative, care au entuziasmat publicul maghiar. Orchestra s-a dovedit un colectiv omogen, cu o sonoritate strălucitoare şi clară, care ştie să redea cu aceeaşi forţă de convingere, atît paginile de virtuozitate orchestrală, cît şi pe cele de confesiune lirică, de efuziune romantică sau de meditaţie filozofică.

Profunzimea cu care a fost interpretat poemul „Vox Maris" de George Enescu, lucrare de o amplă factură polifonică, precizia şi logica construirii edificiului sonor, dovedite în execuţia Simfoniei a V-a de Beethoven, sugestivitatea şi strălucirea picturală, ce au caracterizat tălmăcirea Suitei de balet „Sărbătoarea primăverii" de Stravinski, căldura şi noblețea, comunicativitatea cu care au fost redate cele mai subtile sensuri poetico-romantice, ale „Cîntecelor unui drumeţ" de Mahler, toate acestea au conferit celor două concerte dirijate de Iosif Conta la Budapesta şi Mişkolc, caracterul unor memorabile sărbători muzicale. Publicul maghiar a răsplătit interpretarea artiştilor romîni cu aplauze îndelungi şi entuziaste ceea ce a făcut ca după fiecare concert să fie oferite mai multe bisuri. Presa din Budapesta a consemnat, de asemenea, succesele orchestrei noastre, în termenii cei mai elogioşi. „Cu mare bucurie am ascultat această orchestră excelentă, a cărei sonoritate şi execuţie însufleţită te extaziază şi din multe puncte de vedere este exemplu pentru noi — se subliniază printre altele în cotidianul de mare tiraj „Magyar Nemzet" — calitatea sonorităţii orchestrei romîne — se spune în acelaşi ziar — seamănă cu aceea a orchestrelor americane : luminoasă, cu sunet strălucitor şi curat ; pe lîngă aceasta şi virtuoz. Soliştii ei (aici se cuvine să menţionăm pe clarinetistul Cernăianu Constantin, pe cornistul Ion Vlad, flautistul Petre Mateiciuc, trompetistul Gheorghe Bucătaru şi pe Cioară Adam — corn englez n.n.) sînt strălucitor pregătiţi ; grupele instrumentale se coordonează, se omogenizează perfect.

Despre Dan Iordăchescu, interpretul ciclului de lieduri „Cîntecele unui drumeţ" de Mahler, în acelaşi ziar se spune : „Am avut posibilitatea să-l ascultăm pe excelentul bariton Dan Iordăchescu... Vocea lui înaripată — cu un timbru excepţional, a impresionat mult publicul". O atenţie specială se acordă în ziarul citat, felului în care a fost interpretată lucrarea lui Stravinski, „Sărbătoarea primăverii", despre care se spune :

„Această lucrare a oferit o ocazie extraordinară dirijorului Iosif Conta de a face să sclipească tehnica sigură a ansamblului său. A fost o realizare virtuoză din toate punctele de vedere..." Cu referire la concertele dirijate de Iosif Conta, Gyorgy Lehel, primul dirijor al orchestrei simfonice a Radiodifuziunii maghiare, ne-a declarat :



Emanoil Elenescu

„Marele succes pe care l-aţi obţinut s-a datorat faptului că orchestra este într-adevăr foarte bună, ieşită din comun prin calităţile sale deosebite.

...Tot programul şi mai ales lucrarea lui Stravinski a impresionat prin puritatea şi claritatea execuţiei".

„Colaborarea cu formaţia corală a Radiodifuziunii maghiare, în interpretarea poemului „Vox Maris" de George Enescu, a fost dintre cele mai bune. Integrîndu-se perfect stilului compoziţiei enesciene, acest cor ni s-a înfăţişat ca un colectiv sensibil, deosebit de muzical, cu o sonoritate de ansamblu impecabilă.

După ce arată că orchestra romînă este un ansamblu „excelent, bine sudat" ale cărei interpretări se disting prin, citez : „precizia, elasticitatea şi strălucirea execuţiei", revista săptămînală „Muzică, teatru, cinema" subliniază : „În persoana lui Iosif Conta am putut cunoaşte un dirijor dinamic, excelent pregătit. Împreună cu orchestra el ştie să pătrundă în mod firesc, în cele mai diferite stiluri muzicale".

Celelalte două concerte, de la Székesfehérvár şi Budapesta, dirijate de Emanoil Elenescu, au întrunit de asemenea sufragiile unanime ale publicului şi specialiştilor. Verva ritmică şi diversitatea valorilor expresive din suita „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora, lirismul vibrant, cald şi duios ce străbate Concertul pentru violoncel şi orchestră de Dvorak, farmecul popular şi prospeţimea expresiei „Dansurilor din Galantha" de Kodaly, ca şi plasticitatea limbajului muzical din poemul simfonic „Pinii din Roma" de Respighi, vasta gamă de idei şi sentimente oglindite în aceste lucrări, au făcut obiectul unor execuţii de zile mari. Au putut fi remarcate şi în aceste concerte, sonoritatea catifelată şi omogenitatea corzilor, acurateţea intonaţiei suflătorilor, precizia percuţiei.

„...Virtuozitatea orchestrei, eleganţa şi sobrietatea dirijorului Elenescu — mărturisea Enge Ianos, directorul şcolii de muzică, preşedintele prietenilor muzicii şi dirijorul orchestrei din Sékesfehervár — au stîrnit admiraţia publicului şi a muzicienilor noştri... Emanoil Elenescu — spunea domnia sa în continuare — este un mare şef de orchestră care printr-o gestică sigură şi autoritară, reuşeşte să scoată de la orchestră maximum de expresivitate. Ne-a impresionat îndeosebi interpretarea plină de vigoare ritmică şi de virtuozitate care a fost dată suitei „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora, o bijuterie a muzicii, şi poemului „Pinii din Roma" de Respighi.

Referindu-se la concertul dirijat de Emanoil Elenescu la Budapesta, cotidianul „Nepszabadsag" consemnează în cuvinte de laudă marele succes, arătînd că şi de această dată, prin ovaţii şi aplauze insistente, publicul a determinat orchestra să ofere în supliment — Intermezo — din suita „Hary Ianos" de Kodaly şi „Toccata şi Fuga în re minor" de Bach-Stokovski.

La rîndul său, Molnar Jenö Antal, scrie în revista „Müsarfeüzet" : „Orchestra simfonică a Radioteleviziunii este un ansamblu mare bine sudat — de altfel piesele lui Jora şi Respighi cer o astfel de orchestră mare — dar sonoritatea amplă, forţa pătrunzătoare nu se datoresc numai acestui lucru. Atît dirijorului Elenescu cît şi orchestrei le place modul de a cînta, întrucîtva îndrăzneţ, realizînd momente impresionante. Este demnă de relevat pregătirea anumitor membri ai orchestrei fapt care s-a putut ilustra, mai ales în interpretarea lucrării lui Jora".

VASILE DONOSE

Săptămînile muzicale ale Budapestei

Anul acesta a avut loc la Budapesta a şaptea ediţie a Săptămînilor Muzicale. Începînd din anul 1959 a devenit tradiţională organizarea acestor festivităţi care de fiecare dată atrag mulţi muzicieni de seamă şi un numeros public din toate colţurile lumii.

Săptămînile Muzicale ale Budapestei au cuprins o serie de evenimente interesante pentru amatorii de muzică. Cel mai de seamă dintre acestea a fost fără îndoială apariţia lui Pablo Casals într-o dublă calitate de dirijor şi compozitor. Recitalurile violoniştilor Yehudi Menuhin, H. Szeryng şi Igor Oistrah, ale pianistului Alexandr Brailovski, ale organistului I. E. Köhler, ale dirijorului Paul Klecki ş.a. au avut deasemenea darul să intereseze publicul. În acest program bogat s-au intercalat cu succes cele două concerte ale orchestrei simfonice a Radioteleviziunii romîne. În fiecare seară sala Academiei de muzică, sala Teatrului Erkel, precum şi scena Operei de Stat au găzduit evenimente muzicale remarcabile.

Concertul de deschidere a Săptămînilor Muzicale a constituit un eveniment important al vieţii muzicale, inaugurînd cu succes seria concertelor următoare. Orchestra de concerte a R. P. Ungare, condusă de János Ferencsik a avut ca solist pe Yehudi Menuhin. Violonistul a interpretat concertul în la minor pentru vioară şi orchestră de Bach şi concertul nr. 2 de Bela Bartók. Poate şi mai emoţionant a fost recitalul de sonate oferit în seara următoare de Yehudi Menuhin împreună cu sora sa Hepzibah Menuhin, cu care prilej au fost prezentate sonata în sol major de Beethoven, sonata în re minor de Brahms, precum şi sonata nr. 1 de Bela Bartók într-o interpretare de prestigiu.

În ziua următoare pianista Annie Fischer, a interpretat concertul pentru pian şi orchestră de Schumann acompaniată de orchestra Societăţii Filarmonia dirijată de Paul Klecki.

În cadrul unui alt program János Ferencsik a dirijat concertul pentru orchestră de Bela Bartók şi Les Noces de Stravinsky.

Cu mare interes a fost primită seara Liszt oferită de Orchestra Simfonică, avînd ca solistă pe tînăra pianistă Csilla Szabó, distinsă cu premiul I la concursul internaţional de muzică de la Rio de Janeiro.

Dintre evenimentele Săptămînilor Muzicale trebuie relevate cele trei concerte de muzică de cameră cuprinzînd lucrări de Bela Bartók. Poate cel mai interesant a fost primul în cadrul căruia au fost prezentate publicului trei lucrări inedite ale compozitorului, compuse în tinereţe.

Înainte de începerea concertului Denijs Dille, muzicolog belgian, renumit cercetător al operelor lui Bartók, a prezentat un cuvînt introductiv.

În a doua seară, Cvartetul „Bartók" a interpretat cîteva opere ale compozitorului. (Formaţia compusă din tineri muzicieni şi-a luat numele compozitorului după obţinerea premiului I la concursul internaţional de muzică de cameră de la Liège).

Al treilea concert Bartók a fost interpretat de Cvartetul Tátrai.

Cel mai de seamă eveniment din cadrul acestui program a fost concertul Pablo Casals. Casals a dirijat propria sa compoziţie „El Pessebre" (Ieslea) — Croisade pour la Paix — scris pe textul în limba catalană al poetului Joan Alavedra.

Din evenimentele remarcabile ale Săptămînilor Muzicale au făcut parte concertele Orchestrei de Cameră din Moscova. Rudolf Barşai, conducătorul acestui ansamblu, este un bun cunoscător al muzicii de cameră. Primul concert al muzicienilor moscoviţi a fost ocnsacrat capodoperelor muzicale din epoca barocă. Calităţile excelente ale orchestrei se manifestă cu deosebită vigoare în acest domeniu. Interpretarea creaţiilor vechi este pătrunsă de spiritul epocii noastre. La al doilea concert au fost prezentate lucrări de Haydn, Mozart, Schubert într-o interpretare bogată, plină de culori şi în acelaşi timp foarte precisă, îngrijită, autentică.

Publicul a primit cu căldură apariţia pianistului maghiar István Antal, care a interpretat concertul pentru pian şi orchestră în re minor de Brahms. Am avut prilejul să admirăm conducerea fină, îngrijită, plină de temperament a dirijorului sovietic Arvid Iansons. Din programul său trebuie relevată interpretarea strălucită a simfoniei a IX-a de Şostacovici.

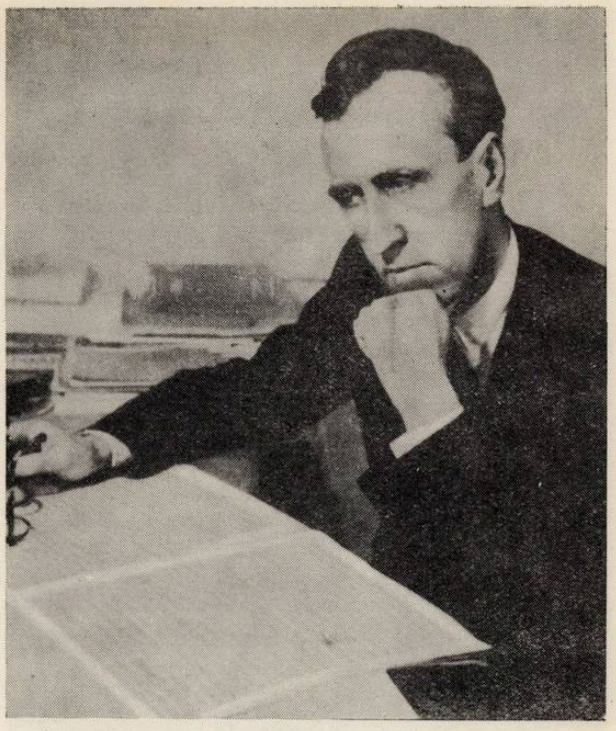
Violonistul mexican Henryk Szeryng a interpretat trei concerte în aceiaşi seară: concertul pentru vioară şi orchestră în mi major de Bach, concertul în sol minor de Prokofiev şi concertul pentru vioară şi orchestră de Beethoven. A fost o performanţă excepţională de un înalt nivel artistic care în aceste trei lucrări de stiluri diferite a demonstrat frumuseţea interpretării lui Szeryng.

De mare succes s-a bucurat seara de orgă a lui Johannes Ernst Köhler consacrată în mod exclusiv operelor lui Johann Sebastian Bach. Artistul şi-a întocmit repertoriul în aşa fel, ca să prezinte toate tipurile mai importante ale muzicii pentru orgă a marelui compozitor, începînd cu concerto grosso şi pastorala lirică pînă la preludiile corale visătoare şi pînă la fugile sclipitoare.

Paralel cu concertele s-au desfăşurat şi numeroase spectacole de operă cu concursul unor cunoscuţi cîntăreţi din străinătate.

LAJOS PINTER

Dmitri Kabalevski la 60 de ani



La 30 decembrie 1964 se împlinesc 60 de ani de la naşterea lui Dmitri Kabalevski, unul dintre reprezentanţii proeminenţi ai culturii muzicale sovietice.

Dmitri Kabalevski s-a născut la Petersburg (1904). Din anul 1918 locuieşte la Moscova. În anul 1925 a intrat la conservatorul din Moscova absolvind clasa de compoziţie (1930) şi clasa de pian. Ca profesori i-au fost compozitorii G. Kataur, N. Miaskovski şi pianistul A. Goldenweisser. Un rol deosebit de însemnat în formarea sa artistică l-a avut Miaskovski — un pedagog cu larg orizont şi un remarcabil muzician.

Kabalevski s-a afirmat în calitate de compozitor în anii deceniului al patrulea — ca autor al unor lucrări simfonice mari, piese pentru pian, cîntece, muzică pentru filme, pentru spectacole de teatru, pentru emisiuni radiofonice.

În mod deosebit trebuie subliniată activitatea lui Kabalevski în domeniul operei sovietice. În anul 1937 el a scris prima sa operă „Colas Breugnon" („Meşterul din Clamecy") după Romain Rolland, care prin meritele sale muzicale, este una dintre cele mai bune opere sovietice. În ea, lirismul fermecător se împleteşte cu unele situaţii dramatice profunde şi puternice. Compozitorul a reuşit să redea convingător coloritul naţional francez, lucru remarcat de însuşi Romain Rolland.

În opera „Familia lui Taras" (1950), scrisă după povestirea „Neînfrînţii" de B. Gorbatov, este redată lupta poporului sovietic împotriva invaziei hitleriste.

În această lucrare, compozitorul dezvăluie în profunzime sfera spirituală a personajelor, printr-o muzică de un bogat conţinut psihologic. Măiestria compozitorului se vădeşte foarte pregnant în domeniul dramaturgiei unde se observă năzuinţa de a îmbogăţi formele de operă cu spiritul simfonismului.

„Am considerat că în operă trebuie să se tindă spre o dezvoltare muzical-dramatică neîntreruptă, cît şi spre un simfonism autentic, — spunea compozitorul. Din acest punct de vedere, pentru mine, idealul îl constituie „Dama de pică".

În următoarea sa operă — „Nikita Verşinin" (1954), Kabalevski s-a adresat nuvelei şi piesei lui Vsevolod Ivanov „Trenul blindat 14—69", în care este înfăţişată lupta poporului sovietic împotriva intervenţioniştilor şi contrarevoluţionarilor.

O tematică foarte apropiată compozitorului este aceea legată de viaţa tineretului sovietic, prezentă, în parte şi în operele „Familia lui Taras", „Nikita Verşinin", sau în opereta „E primăvară" (1957). Kabalevski a dedicat tineretului sovietic concertele sale — pentru vioară, violoncel, şi Concertul nr. 3 pentru pian. Ele sînt destinate spre a fi interpretate de tineri interpreţi înfăţişînd gîndurile, năzuinţele şi înfăptuirile tinerei generaţii. Trilogia acestor concerte face parte din categoria celor mai cantabile lucrări instrumentale ale lui Kabalevski. Imaginile principale ale concertelor cresc din cîntec. Compozitorul se foloseşte nu numai de folclor ci, într-o măsură chiar mai mare, şi de bogăţiile intonaţionale ale cîntecului sovietic de mase. El recurge la procedeul autocitării. Tema principală din finalul concertului pentru vioară este construită pe inflexiunile cîntecului său pentru copii „Cei patru nedespărţiţi prieteni", iar a doua parte a Concertului pentru pian nr. 3 pe melodia „Ţinutul nostru".

Tot despre tinereţe, despre primăvara vieţii, ne vorbeşte şi muzica unei alte lucrări: cantata „Cîntecul dimineţii, primăverii şi păcii" (1956) pentru cor de copii cu orchestră.

Condeiului lui Kabalevski îi aparţin patru simfonii. Dintre acestea, cea mai remarcabilă este Simfonia a IV-a. În această lucrare sînt concentrate gîndurile, imaginile şi stările sufleteşti întruchipate în multe din lucrările sale anterioare. Simfonia IV este străbătută de un cald lirism, alături de eroice avînturi şi sentimente de aspră tragedie. Ea continuă, de asemenea linia imaginilor de tineret ale lui Kabalevski (în final). În domeniul muzicii de cameră Kabalevski a scris lucrări importante printre care: — Cvartetul nr. 2, Sonatele pentru pian — a doua şi a treia. Foarte interesante sînt cele 24 de preludii pentru pian pe teme din cîntece populare ruseşti. Compozitorul a mai scris numeroase piese de pian şi cîntece pentru copii.

Kabalevski are o gamă largă de preocupări muzicale şi obşteşti. El participă la concerte ca pianist, dirijor, interpretîndu-şi lucrările. Este profesor la conservatorul din Moscova, secretar al Uniunii Compozitorilor şi desfăşoară o susţinută activitate de critic muzical.

Kabalevski a vizitat S.U.A., Franţa, Anglia şi multe alte ţări, fiind cunoscut peste tot ca un activist al culturii sovietice care militează pentru principiile artei realiste.

Alături de toţi ceilalţi muzicieni sovietici, Kabalevski se ridică împotriva războiului, militînd pentru pace şi prietenie între popoare. Una dintre ultimele sale lucrări este „Recviemul" pe versuri de Robert Rojdestvenski. „Nu-i uitaţi pe cei ce au pierit în lupta împotriva nazismului" — aceste cuvinte ar putea servi drept epigraf al noii lucrări. „Recviemul" ne aminteşte de cei ce au pierit, dar el este dedicat vieţii, în el vorbeşte despre moarte, dar el preamăreşte viaţa, este născut din război, dar este îndreptat, cu toată fiinţa sa spre pace". Aşa scria Kabalevski despre versurile lui R. Rojdestvenski, dar cuvintele lui trebuie adresate şi „Recviemului" muzical, creat de compozitor şi de poet.

L. V. DANIELEVICI

Lacul Léman — Geneva

Instantaneu muzical elveţian

Din avion, Elveţia îţi trezeşte imaginea unei ţări liliputane cu căsuţe ascunse în umbra unor înălţimi albe îndreptate spre soare. În jurul lacurilor, oraşele îşi desfăşoară turlele strălucitoare. Turlele sau blocurile turn, căci Elveţia se modernizează. Se pare că municipalitatea capitalei elveţiene a luat măsuri severe pentru păstrarea notei medievale a oraşului, interzicînd formal demolările în zona istorică a Bernei. La Geneva însă, sticla şi betonul înghesuie tot mai mult bietele vestigii ale trecutului.

În cele aproape 3 săptămîni cît am stat în ţara cantoanelor, am avut ocazia să cunosc trăsăturile specifice ale actualei vieţi elveţiene, dominată de un puternic puls comercial-turistic. Oarecum şi viaţa cultural-artistică se încadrează în acest spirit. Afişele stagiunii lasă foarte puţin loc artiştilor autohtoni, care au de înfruntat concurenţa dură a marilor nume. Numai în lunile septembrie şi octombrie, au concertat în Elveţia Romandă (Geneva, Lausanne, Montreux, Vevey), Jehudi Menuhin cu orchestra festivalurilor de la Bath, Ernest Ansermet şi Arthur Rubinstein (cu orchestra „Suisse Romande"), Filarmonica din Praga (dirijor Karel Ancerl, Lovro von Matacic, George Szell, Igor Markevici şi Leopold Ludwig), Orchestra Naţională din Paris (cu Josef Krips, Iascha, Horenstein, Charles Munch şi Joseph Kleibberth), avînd ca solişti pe S. Cziffra, H. Szering, N. Milstein, A. Grumiaux, N. Magaloff, Cl. Arrau, W. Kempff, R. Casadesus...

Stagiunea de concerte şi celelalte manifestări muzicale, diversele manifestări periodice (concursurile de interpretare, compoziţie) şi activitatea şcolilor de muzică, dau vieţii muzicale a acestui oraş relativ mic, o notă remarcabilă.

Dintre toate, genevezii se agită cel mai mult în jurul concursului de interpretare. La probele la care accesul publicului este interzis, îi vezi trăgînd cu urechea pe la uşi şi ferestre, iar la cele cu public, umplu sălile înarmaţi cu partituri, programe şi... creioane. Seara se adună la cafeneaua „Lyrique" sau chiar în faţa Conservatorului aşteptînd cu răbdare rezultatele care se afişează de obicei după 12 noaptea. Cea de-a 20-a ediţie a Concursului Internaţional de Interpretare a prilejuit între 17 septembrie şi 13 octombrie 1964, întîlnirea a 205 candidaţi din 36 de ţări. Cei 41 de membri ai juriilor, sub preşedinţia lui Roger Vuataz, André Marescotti şi Jean Marie Auberson, au acordat premiile la cele 5 specialităţi (canto, pian, harpă, violoncel, trompetă), după o luptă foarte strînsă, la capătul căreia, violoncelistul romîn Dumitru Moţatu (clasa prof. Radu Aldulescu), a obţinut o menţiune, clasificîndu-se pentru etapa a II-a într-un lot de 10 candidaţi din 43. Această performanţă a atras atenţia asupra şcolii violoncelistice romîneşti, a pregătirii şi posibilităţilor tînărului violoncelist căruia i s-au consemnat aprecieri bune în presa locală.

Concertul laureaţilor a avut loc în cea mai mare sală din Geneva, — Victoria-Hall, cu concursul orchestrei „Suisse Romande" condusă de Jean Meylan. Dintre laureaţii primelor premii, s-a detaşat la distanţă tînărul vienez Robert Majek (premiul I pian), a cărui înţelegere limpede a sensului muzicii contemporane s-a oglindit în realizarea la un nivel remarcabil a concertului III de Bartók. M-a impresionat simpatia publicului genevez pentru tinerele valori, curentul de opinie ce se crează în sala de concerte, entuziasmul spontan şi judecata severă dar dreaptă, uneori în contradicţie chiar cu hotărîrile juriului. În acest sens, aplauzele din seara concertului laureaţilor au fost foarte edificatoare...

Dumitru Moţatu şi Al. Şumski
(foto Wassermann—Geneva)

Pe ecranul vieţii muzicale din Geneva, se înscriu cu roluri de frunte cele 2 şcoli superioare — conservatorul, organismul auster al învăţămîntului tradiţional şi, la polul opus, Institutul „Jaques-Dalcroze". Institutul, care poartă numele fondatorului său, se deosebeşte prin program şi metodă de majoritatea şcolilor muzicale din lume. Activitatea didactică a acestui „Institut de ritmică, solfegiu şi improvizaţie", se desfăşoară pe planuri diferite: pentru profesionişti, viitorii profesori de ritmică (un curs cu durata de 3 ani); cursuri pentru copii, pentru tineri şi vîrstnici amatori. Şcoala îşi propune să dea o educaţie muzicală de bază, o disciplină ritmică prin combinarea ritmului muzical cu educaţia fizică. Solfegiu, armonia, pianul, istoria muzicii şi improvizaţia reprezintă elementele auxiliare necesare studiului de bază — ritmica. Asistînd la cîteva lecţii de ritmică, solfegiu şi improvizaţie, am constatat că trăsătura principală a metodei Dalcroze constă în schimbarea atitudinii faţă de problema acumulării elementelor muzicii, atît în teorie cît şi în practică. Drumul care duce la găsirea expresiei juste în fiecare exerciţiu, oricît de arid ar părea, devine mult mai scurt datorită legăturii ritmice cu mişcarea firească, naturală, expresivă a corpului. Iată un mijloc de dezvoltare, îmbogăţire şi aprofundare a sensului ritmic!

Încercînd să schiţez în cîteva trăsături ceea ce mi s-a părut mai interesant despre viaţa muzicală a Elveţiei, nu mi-am epuizat fireşte, impresiile. Mai am o seamă de amintiri legate de amabilitatea iubitorilor de muzică şi muzicienilor pe care i-am întîlnit, de sentimentele ce unesc în gînduri şi aspiraţii pe slujitorii artei de pretutindeni. Pierre Vidoudez, celebrul luthier genevez, mi-a vorbit în cuvinte calde despre prietenia tatălui său cu George Enescu. La loc de frunte, pe frontispiciul clădirii Conservatorului, străluceşte numele lui Dinu Lipatti. Genevezii îşi aduc aminte cu multă plăcere de laureaţii romîni ai concursului. După ani de zile, îşi aduc aminte cum a cîntat la concertul laureaţilor Teodora Lucaciu sau Dan Iordăchescu. Henri Gagnebin, Andre Marescotti, Franz Walter, au împărtăşit presei, radioului, muzicienilor şi prietenilor lor, cele mai bune impresii despre Festivalul Enescu 1964.

Este, poate, lucrul cel mai important pe care am dorit să-l comunic cititorilor.

AL. ŞUMSKI

Laureaţii anului 1964
(foto Wassermann — Geneva)

DIN PRESA ELVEŢIANĂ

Sub titlul: „Opera din Bucureşti a realizat un admirabil Pélléas", „Journal de Genève" scrie sub semnătura lui Franz Walter (oct. 1964).

„Printre toate descoperirile pe care mi le-a rezervat şederea în Romînia, surpriza cea mai mare a fost reprezentarea operei „Pelléas şi Mélisande", la care am avut prilejul să asist. Surpriză datorată exclusiv calităţii excepţionale a interpretării şi a spiritului just şi sensibil al realizării.

Am avut o surpriză auzind primele acorduri cu sonorităţi flexibile şi transparente sub bagheta sensibilă a tînărului director al Operii, Mihai Brediceanu. Realizarea scenică a regizorului George Teodorescu şi decoratorului Roland Laub, mi-a procurat o încîntare reînoită cu fiecare act. În acest cadru, actorii au cîntat şi jucat cu tonul marii simplicităţi şi totodată profundei frămîntări prin care poemul dragostei îşi capătă forţa".

*

„Am constatat nu numai odată nivelul remarcabil al artei vocale romîneşti. În afară de rezultatele concursului de canto care s-a terminat cu victoria netă a romînilor, am avut ocazia să ascult acel admirabil cor „Madrigal", format din elevi ai Conservatorului şi dirijat de Marin Constantin, un ansamblu care merită să fie ascultat şi în Elveţia..."

În cadrul primului concurs internaţional de artă coregrafică, care a avut loc în vara acestui an la Varna (R. P. Bulgaria), reprezentanţii ţării noastre: *Magdalena Popa* şi *Sergiu Stefanski*, au repurtat un frumos succes. Juriul compus din Galina Ulanova (U.R.S.S.), Arnold Haskel (Anglia), Serge Liffar (Franţa), Alicia Alonso (Cuba) etc..., a apreciat evoluţia tinerei noastre balerine, decernîndu-i medalia de argint.

Ea a fost considerată o „Artistă formată" care ştie să dezvăluie întreaga poezie a dansului, prin eleganţa, prin subtilitatea mişcărilor. Sergiu Stefanski, s-a situat de la bun început printre participanţii favoriţi ai publicului. Aprecierile criticii au evidenţiat îndeosebi plasticitatea, supleţea stilului dansatorului romîn.

Casa în care a locuit familia Janacek, situată în grădina şcolii de organişti din Brno (azi Muzeul Janacek)

110 ani de la naşterea lui Janacek

În dezvoltarea culturală a oraşului Brno figura lui Leôs Janacék se impune cu putere. La fiecare pas întîlneşti ceva care să-ţi evoce marea sa personalitate; Teatrul de operă şi balet, Academia de arte şi muzică, lucrările sale de muzică de cameră interpretate de renumitul cvartet din Brno, trăiesc încă, pînă şi figura sa mai dăinuie în amintirea locuitorilor mai vîrstnici. Casa aşezată nu departe de centrul oraşului, în care altă dată era şcoala de organişti, adăposteşte azi Muzeul Leôs Janacék.

Aci se află bogata arhivă care cuprinde o parte din manuscrisele sale muzicale, fotografii, corespondenţa sa şi 54 de mici carnete.

Însemnările aflate în aceste carnete ne oferă cheia spre cunoaşterea mai adîncă a operelor sale. Acela care le citeşte descoperă că Janacék n-a fost numai un artist spontan dotat cu un puternic temperament, aşa cum se credea, ci a fost omul care depunea o muncă asiduă, omul a cărui inspiraţie spontană era egalată în aceeaşi măsură de preocupările sale teoretice.

Atunci cînd transpunea în muzică un text dramatic, Janacék era călăuzit de cele cîteva însemnări notate în pripă. Sonoritatea limbii vorbite i-a deschis calea spre o mai bună înţelegere a oamenilor, i-a servit ca model în creaţia muzicală, aşa cum se poate vedea, de pildă, în opera sa.

Puiul de vulpe cel şiret.

În carnetul său se găsesc consemnate zgomotele din natură — fîşîitul spicelor, freamătul pădurii, bubuitul furtunii. El iubea natura. Adesea părăsea oraşul ducîndu-se la Hukvaldy, locul său de naştere. Dacă se afla la Brno, se plimba în zorii dimineţii prin parcurile oraşului înregistrînd ciripitul sticleţilor, bătăile ciocănitoarei şi şoaptele de dragoste ale sturzilor.

Ca şi în ciclul vocal „Carnetul unui dispărut" compus după versurile unui poet necunoscut şi publicat în jurnalul „Lidové noviny", Leos Janacék s-a inspirat aici din proza publicată în acelaşi „Lidové noviny".

Textul povestirii, scris de un ziarist, Rudolf Těsnchlidek, pentru desenele pictorului Stanislav Lolek, a fost creat în mijlocul pădurilor morave. În Expoziţia Muzeului se află fotografiile pădurilor din împrejurimile Hukvaldy-ului, aproape de casa pădurarului din Jezero, unde Janacék a terminat în 1923, compoziţia Puiul de vulpe cel şiret.

Puiul de vulpe cel şiret face parte dintr-o epocă fericită din viaţa compozitorului, cînd acesta a cunoscut succese strălucite cu opera sa „Jenufa", lucrare unanim apreciată încă de la primele reprezentaţii care au avut loc la Praga apoi la Viena (1918), şi Berlin (1924). Dar Janacék a avut parte în aceeaşi măsură şi de grele nenorociri. Cînd sfîrşea ultimele pagini din „Jenufa" fiica sa Olga moare la vîrsta de 20 de ani.

Olouchka rămăsese unicul său copil (un fiu îi murise de timpuriu) avînd de mică o sănătate firavă. Se îmbolnăveşte de febră tifoidă în timp ce se afla la Petersburg la fratele lui Janacék, care o luase cu el în anul 1902. Reîntoarsă de la Petersburg, aproape muribundă, are o agonie lungă şi dureroasă. Janacék o iubea foarte mult. Alături de

Masa de lucru a lui Janacek

ea, în camera ei, auzul său fin îl ajuta să înregistreze respiraţia fiicei sale, înregistrare care mai tîrziu avea să-l ajute în încheierea operei „Jenufa". În timpul acesta Olouchka îl ruga: — „Tăticule, eu n-am să mai aud niciodată opera ta la teatru, de aceea, dacă vrei, te rog cîntă-mi-o acum!" Fiecare nerv al său tresărea de durere şi, totuşi, în această durere era ceva mai puternic decît dragostea şi suferinţa lui. În ultimele clipe ale vieţii fiicei sale, la căpătîiul muribundei, el fixa pe note cuvintele ei, hohotele ei de plîns, suspinele ei.

Aceste înregistrări de note pe care le găsim în mica casă din mijlocul grădinei, în spatele şcolii de organişti, în vechiul apartament al familiei Janacék — sînt sfîşietoare. Şi poate că de aceea inimile oamenilor se cutremură şi azi cînd aud cîntecul Jenufei: „E mort, veselul meu băeţel" ecou al morţii lui Olouchka.

Veselia, durerea, pasiunea.

Janacék a reuşit să „noteze" în carnetele lui toate manifestările firii omeneşti. Pe lîngă cîntecele populare, Janacék a notat melodica limbii urbane pe ziare, reviste, scrisori, şi chiar pe manşete — aşa cum o auzea în plimbările lui pe stradă. Adnotările sale scrise pregnant te fac uneori să te gîndeşti la un reportaj. Citeşti de exemplu: „Brno, str. Ceská, 11 martie; X dă mîna cu fiecare: „Salutările mele, respectele mele domnule profesor!" Pentru 1,88 exact de două ori acelaşi lucru."

Totuşi în comparaţie cu notele reporterilor, însemnările lui cuprind ceva în plus: un portativ scris în pripă şi note minuscule care înregistrează melodia, cadenţa limbii. Ceea ce reprezintă ochii pentru un reporter, pentru Janácék a fost auzul. Brno, în care se trăia, în care se vorbea, era „un teren de vînătoare" foarte bogat. El îşi nota frînturi de dialoguri înţelegînd şi descoperind dramele ascunse sub cuvinte.

Într-o seară de iarnă, două femei aşteaptă în faţa gării — una din ele ceva mai înaltă, cu o figură sănătoasă şi cu o piele colorată spune deodată: „Noi, vom aştepta aci, dar ştiu că nu va veni!"

Cealaltă, foarte palidă, îi răspunde:

— „Nu-i nimic!"

„Voi nu vă daţi seama, prieteni, cîtuşi de puţin de frumuseţea melodică a limbii voastre. Voi nu înţelegeţi că prin ea sufletul s-a trădat..." scrie Janácék.

Janácék nu înregistrează sunetele limbii ca un savant chiar dacă îşi aminteşte cu o exactitate uimitoare data, durata şi locul, ci mai ales ca un artist: ...„Dacă cineva îmi vorbea, eu nu-i distingeam poate cuvintele ci doar cadenţa melodică care mă ajuta să înţeleg ce simte, dacă minte, dacă este nervos, şi cînd acest om îmi vorbea eu simţeam, de pildă, că omul acesta înlăuntrul lui plînge." Dacă se pot spune fraze fără sens, obişnuitele nimicuri, sau cuvinte alese, — vibraţiile vocii însă nu se pot domina. De aceea, în operele lui Janácék — Jenufa, Katia Kabanova, Puiul de vulpe cel şiret, Cazul Macropulos, Din casa morţilor, care se bucură de un succes atît de răsunător în lumea întreagă, nu este vorba de cuvinte care pot să răsune diferit în diferite limbi — ci de muzica care a pătruns în inimile oamenilor, muzică pe care toată lumea o înţelege.

MARCELA ANDRLOVA

Fosta şcoală de organişti din Brno (azi Muzeul Janacek)

Seri de operă

Sub aureola unei mari sărbători, în cadrul centenarului, Conservatorul a prezentat, la o frumoasă ţinută artistică, alături de recitale şi concerte simfonice, programe de operă.

Primul spectacol, „Căsătoria secretă" de Cimarosa, a fost prezentat de către absolvenţii clasei prof. Panait Victor Cottescu. Această operă, model al operei buffe italiene, s-a dovedit şi de data aceasta tînără, vie, de o mare prospeţime. Interpretarea a pus în valoare caracterul ei realist, stilul plin de vervă al muzicii precum şi forţa ei dramatică în desfăşurarea acţiunii. Astfel, s-a realizat de la bun început un puternic contact cu publicul auditor.

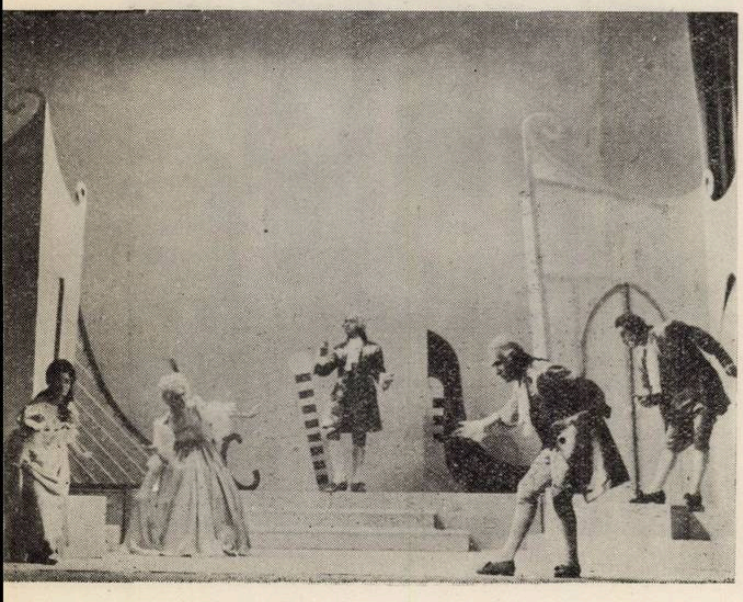
Colectivul bine instruit, înţelegînd specificul genului, s-a relevat prin spontaneitatea interpretării, prin redarea simplităţii şi frumuseţii melodice şi a excelat prin vivacitatea replicilor.

Basul Benedict Gorodeţki, în rolul Geronimus, şi-a afirmat deosebitele posibilităţi ale glasului său temeinic lucrat şi a avut o evoluţie scenică expresivă.

În rolul Fidalmei, tînăra cîntăreaţă Camelia Şotrin a avut o interpretare adecvată personajului, căutînd să comunice publicului tot ce are mai caracteristic din punct de vedere psihologic acest rol de bătrînică, dornică de aventuri sentimentale. Justa înţelegere a personajului a determinat de multe ori renunţarea la virtuozitatea strict vocală, soprana preferînd adesea să sacrifice efectele unor note acute în favoarea expresivităţii comice a cuvintelor.

Realizarea Elizetei de către Olimpia Bizera, şi a lui Paolino de către Ştefan Popescu, s-au remarcat prin corectitudine vocală şi scenică, integrîndu-se în concepţia spectacolului.

Scenă din „Căsătoria secretă"



Cea de-a doua seară, a debutat cu „La serva padrona" — de Pergolese. „La serva padrona" constituie una din izbînzile în lupta artistică din a 2-a jumătate a sec. al XVIII-lea, în care Diderot, Grimm, Rousseau, susţineau valoarea operei comice italiene, împotriva operelor „seria" ce plictiseau prin convenţionalismul lor, prin desmembrarea muzicală a frazelor şi fărîmiţarea sensului ariilor.

Camelia Angelescu în Serpina (isteaţa slujnică a lui Uberto care îl convinge pe acest bătrîn celibatar să o ia de nevastă) şi Mihail Panghe în Uberto, au dovedit calităţi actoriceşti remarcabile. Ei s-au completat admirabil în jocul de scenă, mai puţin în replicile muzicale, vocile lor fiind de o intensitate diferită (ceea ce a creat unele scăderi în ce priveşte omogenitatea vocală).

Vasile Pascali — a mimat cu bune efecte comice rolul lui Verpone, mai ales în travesti-ul de curtezan.

A urmat opera „Orfeu" de Gluck. Această lucrare, bazată pe o concepţie nouă a muzicii dramatice, ilustrează atitudinea reformatoare a marelui compozitor care realizează aici pentru prima oară fuziunea perfectă între „literatură, artă plastică şi coregrafie". Diderot spunea că Gluck a fost omul de geniu, capabil să statornicească adevărata tragedie, adevărata comedie, în teatrul liric. Reformatoare, opera lui Gluck, are totodată profunde corespondenţe cu tradiţiile valoroase ale operei seria, ale operelor comice şi ale vodevilului german.

Euridice (Ilca Sanda), Amor (Silvia Voinea) şi Orfeu (deosebit de convingător interpretat de Veronica Dumitrescu), au dat viaţă vechii legende dramatice, punînd în lumină valoarea recitativului acompaniat şi a ariilor.

Orchestra, împreună cu Corul, conduse de Miclea Iovan, a participat activ la realizarea spectacolului.

Amintesc contribuţia grupului de balet (elevi ai şcolii de coregrafie), care sub conducerea lui Gelu Matei, au evoluat cu sobrietate scenică, integrîndu-se firesc în acţiune.

Regia a fost realizată de Eugen Gropşeanu şi asistentul de regie Bissy Roman.

În ultima seară de operă au fost prezentate fragmente din „Faust" de Gounod şi „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu. Interpretarea lui Mefisto de către Mihai Panghe s-a evidenţiat printr-o redare plastică a rolului.

Marina Krilovici, a desvăluit, pe lîngă calităţile excepţionale ale glasului său, aptitudini dramatice demne de relevat.

Ludovic Konya (Valentin), Vasile Pascali (Faust), Monica Sucatu (Martha), au contribuit substanţial la reuşita spectacolului.

De menţionat claritatea vocii Marilenei Marinescu (Siebel) şi deplina adecvare la rol.

Creaţia romînească a fost reprezentată prin opera „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu.

Au participat şi cîntăreţi consacraţi şi profesori ca Jean Bănescu (în Jupîn Dumitrache), Valentin Teodorian (în Nică Venturiano). Ei au îmbogăţit spectacolul prin experienţa lor artistică, interpretînd cu măiestrie rolurile. Alături de aceştia, Mari-

CONCERTE

lena Marinescu (Zița), Aris Ohanesian („model scenic" în Ipingescu), Petre Mihalache (Spiridon bine zugrăvit), au evoluat la înălțime, desfășurînd odată cu însușirile vocale, pe cele actoricești, ce le-au permis să caracterizeze psihologic personajele și să contribuie la dinamismul acțiunii.

Regizorul Jean Rînzescu și asistentul de regie Nicolae Ciubuc, au dat relief acestui spectacol, prin realizarea atmosferei specific caragialiene și au șlefuit fiecare moment, pînă în cele mai mici detalii.

La toate aceste reprezentații, sub bagheta lui Grigore Iosub, orchestra de studio a Conservatorului a dat cu succes un adevărat examen de maturitate artistică.

Aceste seri de operă, prin ridicatul lor nivel artistic s-au bucurat de o caldă apreciere din partea publicului auditor, fiind demne de semnul centenarului sub care s-au desfășurat.

SMARANDA GEORGESCU

Recitaluri

Manifestările Centenarului au inclus în program recitale date de studenții claselor de canto și instrumente. Au fost prezentate publicului lucrări de seamă ale muzicii de cameră din repertoriul universal și din creația românească.

La primul recital vocal-instrumental și-au dat concursul formații bine echilibrate, a căror execuție a dat dovada unei munci îndelungate de cizelare artistică.

Sub bagheta lui Dumitru Pop, un ansamblu de cameră a executat „Dixtuorul" de Enescu, punînd în valoare substanța poetică a lucrării și remarcîndu-se prin realizarea unui bun dozaj al intensităților și efectelor timbrale.

Corul de cameră al studenților Conservatorului, sub conducerea lui Marin Constantin, a dovedit o temeinică pregătire și maturitate artistică, remarcîndu-se prin omogenitatea și puritatea sonoră. „Păstorița" de Marțian Negrea, „Zvon de primăvară" de Wellkes, sau „Bongiorno Madona" de Scandelli, au fost interpretate expresiv în stilul specific al fiecărei piese.

În aceeași seară, pe scena Ateneului, Marina Krilovici a interpretat cîteva din liedurile lui Enescu. Ea a confirmat și cu acest prilej binemeritata distincție ce i s-a acordat la Concursul internațional „George Enescu". Forța dramatică a glasului său, agilitatea vocală și capacitatea de interiorizare s-au relevat în special în aria din opera „Nabucodonosor" de Verdi. Programul primei seri s-a încheiat cu „Divertismentul" pentru orchestră de coarde de Béla Bartók. Orchestra de cameră a studenților Conservatorului sub bagheta lui Ludovic Bacs, a reușit să redea vigoarea și strălucirea acestei lucrări.

În sala Dalles, studenții Conservatorului au susținut cel de-al II-lea recital vocal-instrumental. În repertoriu au fost înscrise noi creații ale compozitorilor noștri.

Formația de coarde compusă din Victoria Bașta, Radu Ichimescu, Mariana Moțatu și Cornel Faur, a executat Cvartetul de Doru Popovici, cu înțelegerea conținutului lucrării și unitate de ansamblu.

Studentul Toma Veșmaș (clasa de pian a profesorului Ovidiu Drîmba) a prezentat „Passacaglia" de Sigismund Toduță și „Allegro barbaro" de Béla Bartók. Mai ales interpretarea primei lucrări a relevat temperamentul tînărului pianist. Sonata de Tudor Ciortea, dificilă ca tehnică, a fost îngrijit prezentată de studentul din anul IV, Edmond Bushinger (clasa prof. Gh. Adamache).

Studenții Ștefan Teodorescu (clasa lect. Viorel Ban și Vasile Moldoveanu (clasa lect. Octav Enigărescu) au interpretat cu o remarcabilă sensibilitate artistică lieduri românești și arii din opere italiene. În încheierea primei părți a programului, studentul Paul Rogojină a interpretat o lucrare proprie: Sonata pentru pian. Cu toate că prezintă unele inegalități de stil, lucrarea vădește preocupări pentru o cît mai expresivă tratare melodică și un interesant vestmînt armonic.

O bună interpretare a fost dată „Miniaturilor" pentru cvintetul de suflători de Alfred Mendelsohn de către formația compusă din Virgil Frîncu, Maria Iliuță, Ion Ciortan, Sigfried Machata și Valentin Alexandrescu.

Ultimul recital al studenților, din cadrul săptămînii, a fost susținut în sala Studioului Conservatorului. Prima piesă din programul recitalului, Cvartetul de Sorin Vulcu — lucrare bine construită

Dixtuorul Conservatorului, condus de Dumitru Pop

pe o interesantă celulă tematică — a fost interpretat de către Şerban Rusu, Vasile Chiriţă, Valeriu Pitulac şi Robert Merckler.

Dintre lucrările tinerilor studenţi de la clasele de compoziţie care au fost prezentate amintim Sonata de Costin Miereanu. Concepută într-o singură parte, ea este străbătută de un puternic suflu de poem şi a găsit un bun interpret în Sever Tipei.

Clasele de canto Petre Ştefănescu-Goangă şi Octav Enigărescu au fost reprezentate de Ludovic Konya şi Lucian Marinescu care s-au distins prin calităţi vocale şi forţă dramatică.

Cvartetul compus din Tiberiu Stoianovici, Horia Grişan, Emilia Mica şi Aurel Niculescu s-a impus încă din anul trecut, prin calitatea interpretărilor. Formaţia a prezentat „Adagio" şi „Final" din Cvartetul în fa major de Antonin Dvorak. Apoi, violonistul Tiberiu Stoianovici a executat cu succes „Sonatina" de Paul Constantinescu. Cu multă vigoare şi cu o bună tehnică Krimhilda Cristescu a interpretat „Toccata" de S. Prokofiev.

Recitalul s-a încheiat cu Octetul de Strawinski executat de o formaţie de suflători dirijată de Dumitru Pop. Lucrarea a sunat plină de avînt, spirituală, tinerească.

Cadrele didactice ale conservatorului au prezentat, de asemenea, un recital în sala Radioteleviziunii. A fost prezentată „Suita brevis" de Vasile Jianu pentru cvartet de suflători. Au interpretat Virgil Frîncu, Lazăr Betea, Ion Cudalbu, Ion Rădulescu, Nicolae Lipoczy.

Agata Druzescu — laureată a concursurilor „George Enescu" din 1961 şi 1964 — a executat o arie din opera „Herodiade" de Massenet, „Improvizaţie" de Tudor Ciortea şi „Granadina" de Ioachim Nin.

Ady Abramovici a încheiat prima parte a programului cu cîteva dificile piese pentru vioară de Webern şi Suita de De Falla.

În continuare, s-au prezentat Emil Bîclea, cu Sonata pentru fagot şi pian de Othmar Schoek, Yolanda Mărculescu cu lieduri de Debussy, Fauré. Sonata „Arpeggione" de Schubert, s-a bucurat în acea seară de o interpretare valoroasă dată de Alexandru Rădulescu (violă) şi Victoria Ştefănescu (pian).

Baritonul Octav Enigărescu a delectat auditoriul interpretînd Serenada de Mezzetti şi Cavatina lui Figaro din opera „Bărbierul din Sevilla" de Rossini.

Toate aceste manifestări din cadrul Centenarului au prezentat un bogat şi multilateral program şi au relevat valoroase talente interpretative.

D. BRAŞOVEANU

Concerte simfonice

Centenarul Conservatorului bucureştean a prilejuit confruntarea tinerei generaţii de muzicieni în plină ascensiune cu un public cald şi receptiv, al cărui entuziasm a însufleţit continuu manifestările festive.

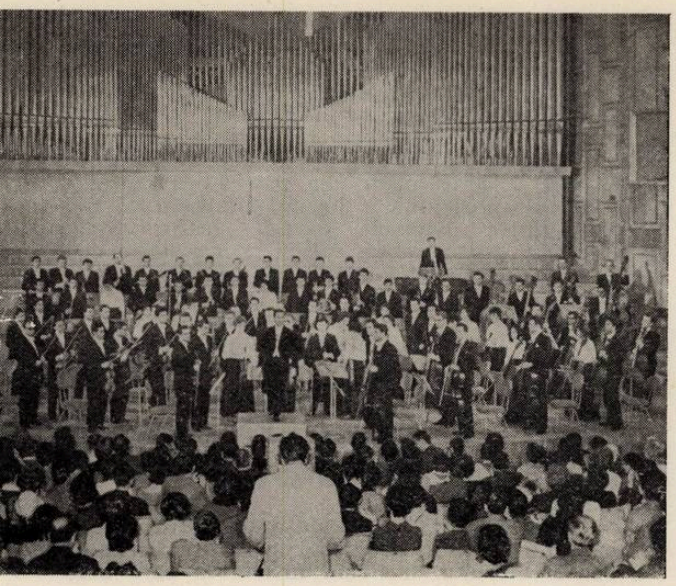
Variate ca formă — spectacole de operă, recitaluri vocale şi instrumentale, concerte simfonice — aceste manifestări au constituit concretizarea pe plan artistic a unui proces didactic muzical complex bazat pe o concepţie ştiinţifică, modernă.

Concertele simfonice, asupra cărora ne vom opri au continuat la un nivel superior de realizare, o tradiţie încetăţenită în activitatea Conservatorului.

În cadrul concertului festiv de deschidere soliştii, corul de studenţi şi orchestra de studio a Conservatorului au interpretat fragmente din „Oda Păcii" de Haendel şi Finalul oratoriului „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu. Beneficiind de conducerea maestrului D. D. Botez, artist cu bogată experienţă în domeniul muzicii vocal-simfonice, fragmentele din „Oda Păcii" au fost redate viguros şi autentic. Studierea şi executarea partiturii lui Haendel a constituit o adevărată lecţie de stil pentru studenţii interpreţi componenţi ai corului şi în majoritate ai orchestrei de studio. S-au remarcat prin calitatea interpretării soliştii Elena Brănişteanu, Veronica Dumitrescu şi Dan Zancu, studenţi ai claselor de canto, care în ciuda emoţiei — evidentă în special la mezzosoprana Veronica Dumitrescu — au reuşit să redea frumuseţea ariilor lui Haendel.

Probleme de alt ordin a pus în faţa ansamblului interpretarea finalului din oratoriul „Tudor Vladimirescu". Lucrarea solicita în mod deosebit, rezistenţa vocală a corului şi a soliştilor, simţul ansamblului, al concentrării expresiei din partea dirijorului. Corul (pregătit de Iovan Miclea) a impresionat prin forţă, omogenitate şi precizie. Ţesătura înaltă a vocilor n-a constituit o piedică în redarea atmosferei de măreţie caracteristică acestui final. Ca un moment deosebit de realizat putem considera revenirea episodului fugat, moment la atmosfera căruia corul şi-a adus din plin contribuţia. Cvartetul soliştilor compus din Lucia Constantinescu, Vasile Moldoveanu, Lucia Marinescu şi Ştefan Teodorescu, studenţi ai claselor de canto, a sunat convingător — vocile bine lucrate şi înţelegerea justă a caracterului partiturii permiţînd interpreţilor o execuţie dinamică şi colorată. Din cadrul orchestrei s-au remarcat alămurile prin precizia intonaţiei; percuţia bogată a asigurat pulsaţia ritmică atît de necesară interpretării acestui final. Sarcina dificilă de a topi într-un tot unitar, un aparat interpretativ atît de divers, i-a revenit dirijorului Grigore Iosub care a condus cu o gestică fermă asigurînd ansamblului elasticitatea şi precizia intrărilor, factor hotărîtor în conducerea unei formaţii tinere şi lipsită de experienţă îndelungată. În ansamblul ei, interpretarea a reuşit să creeze atmosfera de apoteoză cerută de spiritul partiturii. Luînd în consideraţie vîrsta interpreţilor putem aprecia că realizarea artistică s-a ridicat la înălţimea impusă de cadrul concertului.

În seara aceleiaşi zile, orchestra de cameră a Conservatorului sub conducerea dirijorului Ludovic Bacs a executat „Divertismentul pentru orchestră de coarde" de Bartok. Interpretarea ni s-a părut remarcabilă atît sub aspectul redării fidele a con-



Orchestra Conservatorului din București, dirijată de Paul Popescu

ținutului emoțional și al respectării stilului bartokian, cît și al realizării tehnice. În afara calităților tehnice remarcabile ale execuției (acordaj, claritatea pasagiilor, precizie ritmică) sînt de subliniat meritele formației care sub îndrumarea dirijorului Bacs s-a apropiat de spiritul modern și totodată general uman al partiturii. Ni s-au părut deosebit interpretate partea centrală a lucrării — molto adagio — cu acumularea ei treptată de tensiune și finalul redat cu vigoare și vervă ritmică. În ansamblul ei realizarea constituie o reușită a orchestrei și conducătorului ei. Ar fi de dorit ca această formație — sudată de pe acum — manifestînd posibilități mari de dezvoltare să-și sporească numărul aparițiilor în public.

Seria concertelor a continuat cu cel susținut de orchestra de studio a Conservatorului sub conducerea dirijorului Grigore Iosub.

Dacă prima lucrare executată — uvertura Ifigenia în Aulida de Gluck — a fost interpretată cu o oarecare timiditate, explicabilă, avînd în vedere contactul cu o sală nouă pentru formație, în concertul pentru două violoncele și orchestră de Haendel, execuția s-a distins prin sobrietate și înțelegerea deplină a stilului. La această realizare au contribuit din plin și cei doi soliști Radu Aldulescu și Vladimir Orlov — care au sporit cu personalitatea lor ponderea interpretării.

Soprana Arta Florescu a interpretat, la același concert, aria contesei din „Nunta lui Figaro" și Visul Elsei din „Lohengrin". Trecînd cu ușurință prin stiluri de interpretare atît de diferite, artista a realizat o legătură imediată cu sala.

Programul a cuprins și „Concertino în stil clasic" de Dinu Lipatti avînd ca solist pe pianistul Corneliu Gheorghiu. Lucrarea s-a bucurat de o interpretare sensibilă în care jocul discret al solistului s-a îmbinat cu transparența sonorităților realizate de orchestră. Trecînd peste unele amănunte de finisaj care credem că vor fi puse la punct într-o eventuală reluare, se cuvin a fi subliniate meritele formației care a reușit să creeze momente de artă veritabilă (am reținut ca deosebit executată partea III-a Menuet — din care s-a desprins cîntul sigur și expresiv al oboiului prim).

În Simfonia „Mathias pictorul" de Hindemith am reținut în special interpretarea celui de al III-lea tablou, în care desfășurarea halucinantă a imaginilor a fost redată cu deosebită forță de sugestie. Cîntul partidelor de suflători ni s-a părut remarcabil prin siguranța și culoarea interpretării.

Dirijorul Grigore Iosub a condus acest program dificil și complex cu dezinvoltura unui artist matur, stăpîn pe mijloacele sale, capabil să transmită formației cele mai fine intenții interpretative. Luînd în considerare faptul că orchestra de studio a Conservatorului este o formație ce numără puțini ani de existență, se cuvine subliniat o dată în plus meritul dirijorului care s-a dovedit și un bun pedagog de orchestră, reușind în scurt timp să o ridice la nivelul de la care să poată aborda cu succes lucrări din ce în ce mai complexe.

Concertul de închidere a Centenarului a fost susținut de orchestra de studenți a Conservatorului condusă de dirijorul Paul Popescu și a avut ca solist pe violoncelistul Götz Teutsch. Abordînd o lucrare de dificultate cum este „Eroica" de Beethoven formația a făcut dovada unor calități indiscutabile ce se cer cultivate în continuare.

Dirijorul a urmărit să realizeze interpretarea simfoniei în contururi clare, urmărind în special linia mare a desfășurării muzicale, fapt pozitiv, dacă apreciem caracterul monumental al lucrării. Impresionant prin precizie ritmică a sunat scherzo-ul și mai ales trio-ul în care vocile cornilor s-au făcut auzite distinct și clar. Momentul, piatră de încercare, pentru multe orchestre consacrate, nu a apărut izolat în ansamblul execuției ci a ilustrat nivelul ridicat al tehnicii fiecărui membru al orchestrei.

Mai puțin justificată ni s-a părut dublarea partidelor de suflători, ținînd seama de condițiile acustice excelente de care beneficiază studioul de concerte al Radioteleviziunii. Programul a cuprins și „Concertul pentru orchestră de coarde" de Ion Dumitrescu. Muzica impetuoasă, plină de strălucire a concertului impune printr-o melodică incisivă clară și printr-o varietate ritmică extremă. Interpreții au reușit să reliefeze contururile viguroase ale melodiilor în stil popular care constituie temele părții întîi, prima cu caracterul ei de frămîntare ritmică și cea de-a doua cu caracterul ei senin de joc. Tratarea ingenioasă a temelor poate fi considerată un model de exploatare de pe poziția unei înalte po-

Arta Florescu cu Orchestra Televiziunii, dirijor Gr. Iosub

ziţii artistice a latenţelor armonice şi ritmice existente în muzica populară. Deosebit de sugestiv a sunat partea a doua a lucrării — Andante soave —; violinele prime au cîntat cu căldură fraza iniţială caracterizată printr-o nobilă expresie. În secţiunea mediană a acestei părţi adîncirea expresivă a sentimentului a fost redată cu sensibilitate şi forţă. Dirijorul a reuşit să pătrundă subtilităţile scriiturii, antrenînd orchestra în jocul de umbre şi lumini pe care îl presupune ţesătura fină şi în acelaşi timp robustă a lucrării. Fiecare nouă audiere a acestei muzici sporeşte senzaţia de vigoare şi prospeţime pe care o degajă. Credem că la reluarea concertului va fi executată şi partea a treia — allegro scherzando — cu caracterul său viu, muşcător; aceasta avînd în vedere faptul că lucrarea este gîndită cu simţ deosebit al construcţiei.

În cadrul aceluiaşi program violoncelistul Götz Teutsch acompaniat de orchestra de studenţi a Conservatorului a interpretat „Poemul concertant pentru violoncel şi orchestră" de Florin Eftimescu. Desfăşurarea lucrării — străbătută de un puternic suflu liric — alternează momentele de revenire nostalgică cu cele de exuberanţă tinerească. Cantilena violoncelului solist îmbinată cu pasagiile de virtuozitate se opune într-un dialog continuu comentariului susţinut de orchestră. Caracteristicile acestei muzici în care străbat intonaţiile cîntecului popular sînt fluenţa desfăşurării şi sinceritatea expresiei, care deşi complexă nu încetează nici un moment a fi directă şi sugestivă.

Tînărul solist a pătruns esenţa lirică a muzicii reuşind să reliefeze contururile largi ale melodicii piesei. Tonul rotund, pasionat al cantilenei s-a îmbinat cu precizia ritmică impusă în special de interpretarea secţiunei mediane a lucrării. În general, execuţia s-a caracterizat prin bun gust şi prin acea calitate demnă de reţinut de a trece dincolo de scenă. S-ar fi cerut poate din partea orchestrei o reliefare mai pregnantă a jocului continuu de răspunsuri dintre diversele partide instrumentale, transparenţa orchestraţiei, cît şi a varietăţii deosebite a accentelor din secţiunea mediană a poemului.

Dirijorul Paul Popescu a condus acest program cu precizie şi dinamism, calităţi ce-i sînt caracteristice. Am reţinut atmosfera de poezie învăluitoare creată în interpretarea poemului concertant.

Se cuvine a fi subliniat meritul orchestrei de studenţi care s-a remarcat prin disciplina execuţiei şi prin participarea afectivă entuziastă la reuşita acestui concert.

Toate aceste concerte desfăşurate sub semnul Centenarului au vădit progresul formaţiilor artistice ale Conservatorului, ilustrînd nivelul la care acestea au ajuns.

Avem convingerea că în activitatea lor viitoare formaţiile se vor impune tot mai mult în viaţa artistică a Capitalei. Astfel Conservatorul îşi va împlini menirea de a fi nu numai o înaltă şcoală de artă ci şi un focar puternic de răspîndire a muzicii.

DINU PETRESCU

NOTA

La Viena, cu prilejul comemorării a 75 de ani de la moartea lui Mihai Eminescu, Colonia romînă din Austria a organizat o bogată festivitate. După evocarea personalităţii lui Mihai Eminescu de către Dr. Traian Sofonea şi recitări din opera poetului susţinute de Irina Moisescu şi Günther Lass a urmat un program muzical care a cuprins piesele „Codrule, codruţule" de D. G. Kiriac, „La mijloc de codru des" de Aurel Eliade, „Somnoroase păsărele" de Tudor Flondor în interpretarea corului coloniei precum şi liedurile „De ce nu-mi vii"? de G. Dima, „Ce sta vîntul să tot bată" de M. Jora, şi „Dintre sute de catarge" de T. Ciortea, în interpretarea baritonului Ioan Holi-Holender.

Cu acelaşi prilej, a apărut la Viena în frumoase condiţii grafice sub îngrijirea Prof. Dr. Gheorghe Moisescu un volum comemorativ, în limba romînă şi germană, cuprinzînd scrieri despre Eminescu ale unor oameni de cultură romîni şi date asupra legăturilor marelui poet cu Viena.

CRONICA

Tinerii muzicieni Eberhard Palm (vioara I), Otto Georg Moosdorf (vioara II), Wolfgang Espig (violă) şi Hans Joachim Scheitzbach (violoncel) — alcătuind „cvartetul Palm" interpretează, de cinci ani, muzică de cameră. Admişi (1961) în orchestra cu bogată tradiţie „Gewandhaus" din Leipzig, ei au continuat să lucreze laolaltă, cîştigînd însuşirile tehnice pe temeiul cărora îşi dezvoltă întreaga activitate muzicală. Fiecare cîntă curat şi precis, făcîndu-se apreciat arcuşul suplu şi dinamic al primului violonist, fermitatea ritmică a violistului, tonul cald, vibrant, al violoncelistului, sonoritatea discretă dar eficace a secundului violonist.

Muzicieni de elită, cei patru parteneri au realizat coeziunea şi omogenitatea cerută unei asemenea formaţii. Există un consens mutual al interpretării şi chiar cînd registrele celor patru instrumente nu s-au contopit totdeauna, a existat o unitate în concepţia interpretativă. S-a cîntat cu o mare disciplină şi cu mult avînt.

Luminoasele melodii din Cvartetul al 3-lea în do major op. 33 de Haydn au fost expuse curgător, cu toată vitalitatea cerută, făcîndu-ne să ne bucurăm de seninătatea şi optimismul lor comunicativ, să gustăm transparenţa şi totodată rigoarea formei în care au fost turnate de compozitor.

Din cvartetele lui Beethoven am ascultat pe al 5-lea în la major op. 18. Beethoven se afla pe drumul înscris de Haydn-Mozart. În *Andante cantabile* atît de simplu, dar unde personalitatea compozitorului se face simţită, cvartetul Palm a avut o realizare dintre cele mai frumoase, exprimînd convingător gîndirea compozitorului. Sonorităţi de bogată expresivitate au contribuit la crearea, pe alocuri, a unei atmosfere întrucîtva orchestrală. În Cvartetul de Schubert (la minor op. 29) formaţia a vădit multă tinereţe, multă viaţă în execuţie. Totul însă cu o anumită pondere. Suplimente din Cvartete de Dittersdorf şi Haydn au încheiat o seară de bună muzică de cameră.

Acest concert care a fost primit cu căldură de o sală arhiplină, ne obligă să aducem, odată mai mult, în discuţie, necesitatea ce se face simţită la noi, a unei formaţii similare de muzică de cameră cu caracter permanent. De cîteva ori pe an, ne bucurăm, este adevărat, de apariţia, în sălile de concert, a unui cvartet de coarde, alcătuit fie din elemente ale Filarmonicii „George Enescu", fie ale Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii. Buni muzicieni, excelenţi. Dar, după aceea, toţi îşi reiau, discreţi, locurile în ansamblul orchestral şi cu asta, activitatea cvartetelor s-a încheiat...

Comori ale muzicii clasice, universale şi zeci de lucrări romîneşti, cvartete, trio-uri ş.a. zac necunoscute, neascultate, pentru că nu avem cel puţin un cvartet de coarde cu caracter stabil. O asemenea formaţie permanentă şi de sine stătătoare se impune cu stringenţă în viaţa noastră muzicală.

J.-V. PANDELESCU

Ansamblul de cîntece și dansuri din Phenian

Tradiția muzicală a poporului coreean se poate mîndri cu o vîrstă la fel de mare ca aceea a milenarei tradiții muzicale chinezești (cu care de altfel prezintă unele înrudiri și analogii) și e de subliniat că ea a avut un rol decisiv în dezvoltarea muzicii japoneze*. Acest fapt ne-a fost relevat de spectacolele date în țara noastră, recent, de ansamblul din Phenian.

Ansamblul e format din cîteva zeci de membri (cor, soliști, dansatori, formație vocal-instrumentală, orchestră de instrumente populare) dintre care mulți sînt artiști de frunte ai R.P.D. Coreene, ca: artistul poporului Ho-Ge. Bok, conducătorul artistic al ansamblului și dirijor al corului, basul Hion-Cek artist al poporului, soprana Jo-Chen, dansatoarele Hong-Gion-Hua și Bak-Ken-Suk, pianista Pek-Un-Bok (acompaniatoarea corului și soliștilor).

Preponderența muzicii vocale, în cadrul spectacolului, corespunde cu importanța pe care aceasta a avut-o de totdeauna în tradiția muzicală coreeană, spre deosebire, de pildă, de tradiția chineză — prin excelență instrumentală. Piesele corale, atît cele pentru cor mixt cît și cele pentru cor de bărbați sau femei, oglindesc o tematică contemporană (Mergem spre munți și văi, Casa mea în patria mea, Nu o uit pe partizană — ș.a.) întemeindu-se pe un material melodic popular, a cărui prelucrare vădește adesea o puternică înrîurire a școlilor naționale europene.

De un binemeritat succes s-a bucurat mai cu seamă „Cîntecul pescarilor din Bok-Son-Pho" (pentru cor mixt a capella) în care expresivitatea proprie melodicei autentic populare este reliefată în solo-urile de bas și tenor precum și în replicile concentrate și sobre, din punct de vedere armonic, ale corului. Înaltul nivel artistic al formației corale (de tip cameral), siguranța și bunul gust în interpretare ne-au apărut cu și mai multă evidență în interpretarea plină de farmec (originală și adecvată) a unor prelucrări corale romînești, cîntate în limba romînă, cum sînt: „De-aș muri de dor, de dor", „Mărăcinul", „Hațegana" ș.a.

Simpatia față de muzica romînească s-a manifestat și prin cîteva interpretări solistice ale cîntăreților Hion-Cek (bas-bariton) și To-Ghiong (soprană) care au executat: „La bădiț-al meu la poartă" (T. Brediceanu), „Țara mea" (A. Giroveanu), „La oglindă" ș.a.

Sextetul feminin vocal-instrumental a adus pe scenă una din cele mai caracteristici imagini ale vieții muzicale populare coreene și japoneze: un grup acompaniindu-se la instrumentele tradiționale Kaiagîm și tchang-ko. Primul dintre acestea este un instrument de coarde ciupite, avînd o cutie de rezonanță de formă ablongă ce se ține sprijinită pe genunchi, și 12 corzi de mătase ceruită acordate pentatonic. Aproape nelipsit din locuința oricărei familii, kaiagîm-ul ocupă un loc de frunte în educația tinerelor femei. Răspîndirea și importanța lui în ansamblul vieții muzicale coreene și japoneze nu poate fi asemănată decît cu cea a lăutei în Europa secolelor XVI—XVII. Celălalt instrument este de percuție, în formă de clepsidră, sprijinit orizontal pe un cadru de lemn avînd două membrane ușor inegale, cu tensiune variabilă. Interpretul combină loviturile unei vergele foarte subțiri, pe care o ține în mîna dreaptă, cu loviturile degetelor și palmei stîngi. Discreția acompaniamentului se îmbină uimitor de armonios cu sunetul fragil al Kaiagîmului și cu timbrul vocilor de femei, stîrnind pe bună dreptate entuziasmul publicului mai ales în cîntecele: Răsună Kaiagîmul și... „Pe Mureș și pe Tîrnave" (într-o prelucrare oarecum „coreenizată").

Ansamblul de balet a evoluat în scurte scene coregrafice ca „Raiul pe pămînt" (legenda muntelui de diamant), „Dansul pescarilor", „Dansul vrăjitoarelor", „Curge metalul" ș.a., în care au putut fi remarcate simplitatea desenului, grația și finețea figurilor de dans popular — stilizate cu pricepere —, concentrarea expresiei prin ușoare mișcări ale brațului, degetelor sau capului, prin deplasări pe pași mărunți etc.

Însoțirea mișcărilor cu sunetele castanietelor sau tamburinei, cu vibrarea diafană a eventaielor și plutirea eșarfelor, dau acestor dansuri un farmec particular. Odată cu acestea, exuberanța coloristică a costumelor (cu predominarea unor nuanțe de roșu, verde și auriu) și imaginile de stampă proectate pe fundal (reprezentînd unicul decor), au contribuit la realizarea atmosferei de feerie pe care o degajă însăși tematica dansurilor.

O funcție expresivă de mare însemnătate este rezervată acompaniamentului muzical: melodia axată pe o pentatonie anhemitonică (cu moduri de tip major și minor îmbinate prin multiple transpoziții) se desfășoară în variațiuni continue și dezvoltări motivice, mizînd în primul rînd pe un subtil joc al timbrelor. Predominante sînt instrumentele de suflat (flaute traversiare și oboaie cu timbru caracteristic), a căror linie melodică este cel mai adesea dublată de instrumentele cu corzi (Kaiagîm-uri și un soi de țambal mic) și de un grup coral de voci femeiești. Percuția (formată din gonguri, cinele, tamburină și instrumentul descris mai înainte) acompaniază cu discreție, intervenind mai pregnant în accelerando-uri și în momentele culminante.

Dintre dansurile solistice s-a evidențiat în mod deosebit „dansul cu tobă" interpretat de artista emerită Hong-Gion-Hua.

Scena de ansamblu (cor, dans, orchestră) cu care s-a încheiat spectacolul glorifică personajul legendar Cen-Li-Ma, simbol al geniului popular coreean.

Spectacolele ansamblului de cîntece și dansuri din Phenian s-au bucurat de calda apreciere a publicului romînesc, exprimată prin aplauzele entuziaste cu care acesta a răsplătit pe valoroșii artiști ai poporului prieten.

IOSIF HERȚEA

*) Perioada istorică a muzicii japoneze începe după cucerirea Coreeei (în sec. III. e.n.) cînd aceasta furniza ca tribut imperiului nipon muzicieni și instrumente muzicale. În sec. următor influența muzicii coreene crește în așa măsură încît cele mai mari școli muzicale din Japonia sec. VIII se aflau sub îndrumarea aproape exclusivă a unor muzicieni coreeni.

Cluj

Refacerea unei opere şi în genere a unui spectacol este condiţionată în primul rînd de necesitatea de a da publicului producţii calitativ superioare de o mai mare eficienţă artistică şi educativă. Iată de ce noua formă a operei „PĂDUREA VULTURILOR" de Tudor Jarda, (libretul de Corneliu Rusu şi Pompiliu Gîlmeanu, în regia lui Ilie Balea), poate fi considerată o realizare muzical-dramatică convingătoare şi care a conturat net superior faţă de prima versiune calităţi care corespund pe de-a întregul genului. În acest sens aportul regiei pare a fi o componentă integrată în procesul de creaţie al operei, fapt confirmat de succesul pe care l-a avut reeditarea „PĂDURII VULTURILOR", pe scena Operei de Stat din Cluj.

Se poate vorbi de o intervenţie în muzică şi în dramaturgie, — prin introducerea unui act complet nou segmentînd actul unic în două. Întreaga „expoziţie" a lucrării — prologul coral, aria Aniţei, duetul Niţa — Gurău — întoarcerea lui Neculai de pe front, un interludiu orchestral şi bocetul mamei constituiau o relatare prea lirică şi destul de schematic-descriptivă pentru o formulă iniţială, într-un act. Arestarea lui Neculai şi partea muzicală care îi urma nu puteau pregăti în nici un caz un conflict puternic, deznodămîntul apărînd neveridic şi convenţional. În acelaşi timp vechea montare (pripit făcută) nu a reuşit să descifreze unele sensuri ale muzicii lui Jarda, golind de emoţie multe momente ale operei. Secţiunea mediană intercalată sporeşte mult rolul maselor, creînd de fapt eroul principal al operei. Scena mare corală a actului nou, episodul împuşcării lui Costin de către Gurău cîrciumarul, precum şi o definire mai precisă a caracterului Aniţei care conştientă (şi nu din întîmplare, cum preconiza prima versiune), descarcă arma împotriva lui Gurău, aduc un mai mare interes conflictului, scenele devin mai active şi astfel deznodămîntul, acţiunea patrioţilor — explozia podului din vale şi sacrificarea lui Costin, apar pline de dramatism. Corul final „Şi-n liberă ţară, nălţa-vom un cînt de slavă" apare acum ca un adevărat epigraf muzical.

Profund ancorată în contemporaneitate, prin melodismul său, prin dramaturgia sa ce redă emoţii puternice cît şi prin eficienţa sa educativă opera lui Tudor Jarda se înscrie ca un succes al muzicii dramatice româneşti.

De o mare expresivitate ni s-a părut interludiul orchestral din actul I care cuprinde şi marea scenă a intrării lui Neculai, aceasta din urmă întruchipată cu multă elocvenţă de bas-baritonul Traian Popescu. În bocetul mamei realizat atît de apropiat cîntecului lung, Ecaterina Vîlcovici a dovedit o profundă muzicalitate. Totuşi nu putem trece cu vederea mijloacele actoriceşti, oarecum şablon, pe care interpreta le foloseşte în rolurile sale. Teodor Anastasiu în Costin, Mariana Stoica (o voce cu mari promisiuni) în Aniţa şi Vasile Bărbieru în Gurău, cu mijloace simple au conturat personaje vii. Remarcăm în mod deosebit intervenţia actoricească din actul al II-lea al Moşneagului (Titus Pauliuc) care a adus o contribuţie importantă la redarea expresivă a stării de spirit din scenele de masă.

Creatorii au asimilat din muzica lui Tudor Jarda acele elemente care sporesc interesul spectatorului. În acest sens, departe de a găsi -soluţii inedite, regia şi scenografia, prin procedee simple dar organic închegate, reuşesc să sublinieze într-un mod ingenios unele caractere ale muzicii compozitorului. Plasînd pe primul plan, mai mult decît jocul solistic, pe cel de ansamblu, Ilie Balea activează considerabil dramaturgia muzicală. Mihail Nemeş în decorul său, reconstituie stilistic adevărul istoric, ocolind arheologia statică a decorului naturalist. Dirijorul Petre Sbîrcea care promovează tot mai susţinut lucrările autohtone, a imprimat spectacolului o linie sobră, adecvată atmosferii dramatice a operei.

Noua montare a „PĂDURII VULTURILOR" înscrie în repertoriul clujean un spectacol trainic.

★

Recent Opera Maghiară de Stat din Cluj a prezentat în premieră pe ţară spectacolul de balet „Întîlniri în beznă", poem coregrafic într-un act de Erwin Junger pe un libret de Dehel Gabriel în regia şi coregrafia lui Gheorghe Ştefan. Spectacolul redă un episod din lupta dusă în ilegalitate de către comunişti în preajma Eliberării.

Lucrarea este alcătuită din nouă scene şi un epilog, precedate de o introducere vocal-simfonică, un monumental prolog avînd un caracter maestuos. Introducerea, împreună cu epilogul reia aceeaşi idee într-o amplificare de un mare dramatism. Aici intervenţia corului creează o puternică tensiune emoţională. Muzica lui Erwin Iunger se caracterizează printr-un stil melodic expresiv, cu intonaţii ce amintesc de muzica lui Bartok, dar căruia compozitorul îi dă o notă sensibil personală în spiritul ultimelor sale lucrări. Compozitorul nu face apel la caracterele tradiţionale ale baletului clasic, poemul său coregrafic putînd lua în sala de concert forma unei cantate scenice care vizează mai degrabă un spectacol de sinteză decît o muzică de balet propriu-zisă.

Maestrul de balet Ştefan Gheorghe a reuşit să redea în multe scene ale poemului, bogăţia de idei şi sentimente ale muzicii. Cu mijloace regizorale ingenioase au fost create momente de expresivitate ca acelea din scena „Urmăririi" şi a „Insurecţiei". Cu toate acestea, coregraful, neasimilînd organic construcţia poemului, a creat o pantomimă mai puţin „elocventă" şi care contrar caracterului unitar, evident în partitura poemului, conturează mişcări şi relaţii coregrafice disparate, specifice baletului clasic.

Interpreţii Lukacs Maria, Fodor Tibor, Kaksur Gyorgy şi Torok Andre s-au remarcat mai ales în scenele de duet care au constituit pentru ei realizări la un înalt nivel artistic. Pictorul scenograf Ovidiu Sturza a creat un decor care a contribuit mult la reuşita spectacolului. Dirijorul spectacolului Hary Bela, a stăpînit paginile dificile ale muzicii poemului, remarcîndu-se în deosebi în momentele dramatice, de mare expresivitate.

EMIL DRAGEA

Galaţi

În înfloritorul oraş de pe malul Dunării a cărui dezvoltare cunoaşte în zilele noastre un ritm neîntîlnit în trecut, viaţa muzicală se polarizează în jurul celor două instituţii artistice: Orchestra simfonică şi Teatrul de operă.

Vizita la sediul Filarmonicii şi întreţinerea avută cu oameni de răspundere din conducere ne-au relevat cîteva din problemele mai importante ce frămîntă acest harnic colectiv artistic.

Înfiinţată în urmă cu 9 ani, Orchestra simfonică din Galaţi îşi îndeplineşte cu cinste misiunea pentru care a fost creiată. An de an repertoriul formaţiei s-a îmbogăţit în mod simţitor cu lucrări valoroase aparţinînd celor mai diferite epoci ale istoriei muzicii.

Un loc de frunte îl ocupă muzica contemporană universală reprezentată prin lucrări de: Britten, Sostakovici, Martinu, Bartók, Respighi, Prokofiev, Ravel etc., şi romînească prin creaţii de: George Enescu, Paul Constantinescu, Mihail Andricu, Zeno Vancea, Theodor Rogalski, George Enacovici, Emanoil Elenescu, Walther Mihail Klepper, Doru Popovici, Dumitru Bughici etc. Concertele consacrate în întregime creaţiei muzicale romîneşti, cum au fost cele două Festivaluri dirijate de Alecu Sfetcu şi Ury Schmidt, date în cinstea celei de a XX-a Aniversări a eliberării Patriei noastre, s-au bucurat de un deosebit succes. Un viu interes l-au stîrnit şi creaţiile compozitorilor locali (Florin Dumitriu cu *Suita „În Gospodărie")* ca şi recentele lucrări în primă audiţie: Zeno Vancea, *5 piese pentru orchestra de coarde,* George Enacovici, *Fantezie pentru orchestră* etc.

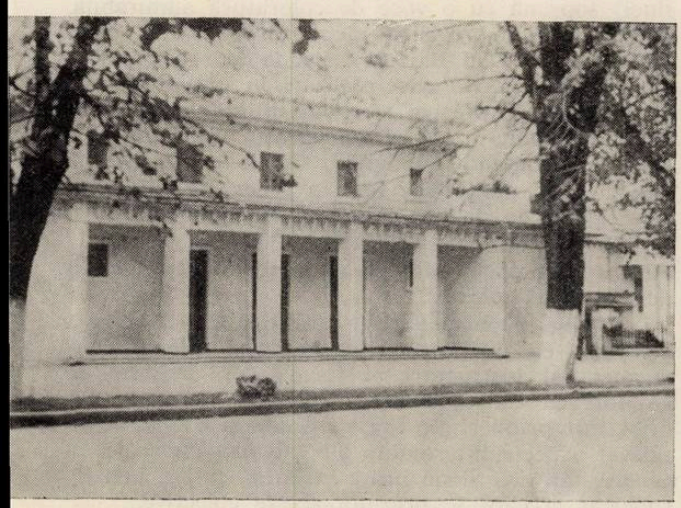
La pupitrul orchestrei s-au perindat dirijori romîni şi străini şi solişti de peste hotare ca: Vera Gyarmathy şi Demes Kovacs (violonişti) din R. P. Ungară, Kristov Jacovicz (pianist) din R. P. Polonă etc.

Preocuparea pentru creşterea necontenită a măiestriei interpretative a ansamblului stă în centrul atenţiei conducerii. Ca şi în perioadele anterioare, anul acesta se vor organiza — pe lîngă studiul individual — cursuri profesionale lunare pentru membrii orchestrei în cadrul cărora vor fi expuse diferite teme cu caracter tehnic demonstrativ: *„Importanţa acordajului pentru o bună desfăşurare a execuţiei", „Despre omogenitatea în orchestră", „Probleme de sincronizare în cadrul ansamblului", „Despre acompaniament", „Metoda studiului individual",* precum şi o serie de subiecte legate de formele şi genurile muzicale: „Formele muzicale simfonice", „Importanţa muzicii de cameră pentru ridicarea nivelului artistic" etc. Lectorii acestor expuneri sînt dirijorii: Alecu Sfetcu directorul orchestrei simfonice, Ury Schmidt şi secretarul muzical Constantin Popovici.

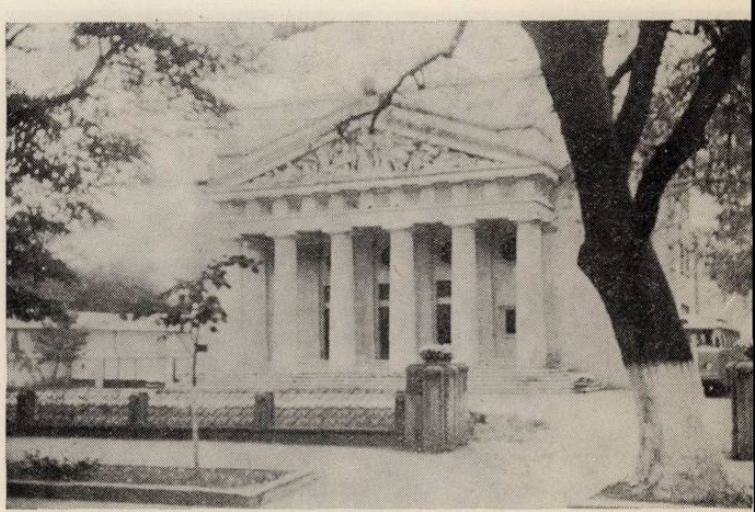
Orchestra simfonică susţine concerte săptămînale în localitate şi la Brăila, vizitează diferite alte oraşe din regiune, efectuează turnee oficiale prin ţară. Anul acesta formaţia a realizat o serie de înregistrări de muzică simfonică romînească în studiourile Radioteleviziunii din Bucureşti.

Despre nivelul interpretativ al orchestrei ne-am putut forma o părere cu prilejul concertului dirijat de Tobias Schwager, al cărui program a cuprins *Suita I-a* de Iuliu Mureşianu, *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Haydn şi *Simfonia a V-a* de Ceaikovski.

În *Suita* de Iuliu Mureşianu dirijorul a evidenţiat bogatul melos popular al lucrării, reliefînd variatele planuri sonore iar în *Simfonie* conţinutul bogat de idei şi sentimente. În această din urmă lucrare am fi dorit o subliniere a contrastelor diferitelor planuri emoţionale ale simfoniei şi mai mult elan ritmic. Am remarcat în interpretarea în primă audiţie de către violonistul Mihai Constantinescu a *Concertului în do major* de Haydn accentele hotărîte ale primei teme, cantabilitatea melodiei secunde, frumuseţea poetică a părţii a doua, ca o confesiune intimă a violinei pe fundalul discret al coardelor în pizzicato, vioiciunea finalului. Or-



Sediul Teatrului Muzical din Galaţi



Teatrul de proză din Galaţi unde au loc concertele Orchestrei simfonice din Galaţi

chestra a sunat în tot timpul concertului echilibrat, evidențiindu-se în mod deosebit partida suflătorilor.

Pe lîngă orchestra simfonică funcționează de doi ani și orchestra populară. Sub conducerea dirijorului Cornel Cercel ea își desfășoară activitatea în special prin deplasările efectuate în localitățile din regiune, la Căminele culturale, la Cluburile gospodăriilor agricole colective, în uzine, fabrici, întreprinderi etc. Orchestra a mai fost dirijată de Ionel Budișteanu avînd ca solistă pe Angela Moldovan, iar de curînd a prezentat un reușit program cu piese noi, dirijat de Victor Predescu.

Cursurile profesionale de teorie și solfegii, îmbogățirea sistematică a repertoriului, acompanierea diverșilor soliști de muzică populară, aduc o importantă contribuție la ridicarea nivelului interpretativ al acestei formații.

Problema educației muzicale a maselor largi stă în centrul atenției instituțiilor artistice din Galați. Împreună cu secția de învățămînt a Sfatului popular orășenesc, cu sprijinul Comitetului regional pentru cultură și artă, Orchestra simfonică organizează cicluri de concerte lecții cu diferite tematici. Principalul scop este acela de a forma un public nou de concert cu anumite cunoștințe cu caracter general, capabil să înțeleagă și să aprecieze capodoperele muzicii universale și creația muzicală românească contemporană.

Teatrul muzical din Galați se prezintă ca un complex artistic, care printre manifestările sale include atît spectacole de operă cît și de operetă și muzică de estradă. Această instituție care a împlinit 7 ani de existență își aduce din plin contribuția la opera de propagare a acestor genuri deosebit de apreciate de public.

Grija permanentă a conducerii acestei instituții este îmbogățirea repertoriului. Numai în cursul anului trecut au fost prezentate în premieră locală sau reluate în noi montări spectacole cu operele: *Cio-cio-san, Rigoletto, Bărbierul din Sevilla, Trubadurul, Lakmé, Traviata, Lucia di Lammermoor, Cavaleria rusticană, Paiațe, Don Pasquale, Tosca, Trandafirii Doftanei;* cu operetele *Silvia, Voievodul țiganilor, Lăsați-mă să cînt, Liliacul, Ana Lugojana, Văduva veselă, Casa cu trei fete, Mamzelle Nitouche, Vînzătorul de păsări;* sau cu spectacolele de estradă: *Magazin muzical, Întîlnire cu muzica ușoară, Concert de mare tonaj, Cîntec și voie bună, Nuntă la estradă.* Pînă la sfîrșitul stagiunii după reușita montare a baletului *Fîntîna din Baccisarai* vor mai fi puse în scenă: *Dansurile polovțiene* de Borodin, *Bolero* de Ravel, dansurile din *Noaptea Valpurgiei* din opera *Faust* de Gounod și *Rapsodia I-a* de George Enescu.

Orchestra simfonică din Galați dirijată de Alecu Sfetcu

Dirijorii Silviu Zavulovici — directorul artistic al teatrului muzical, Kiss Gabor și Emil Fanea se preocupă îndeaproape de pregătirea spectacolelor. Numerele corale ale diferitelor opere sînt pregătite cu competență de Dumitru Macarie.

Cu toate aprecierile pozitive menționate, majoritatea spectacolelor se resimt de pe urma lipsei de unitate a montării lor, de slaba finisare a pieselor și de munca cu interpreții care pe alocuri lasă de dorit.

Succesele repurtate de Teatrul muzical cu spectacolele date de cele trei secții sînt popularizate în orașele din regiune cît și în multe localități din țară. Ansamblul de estradă dirijat de Cristofor Barbati a întreprins recent un mare turneu prin țară, care s-a bucurat de succes. Pînă la sfîrșitul anului, ansamblul va totaliza un număr de 35 de spectacole date numai la sate.

La Brăila au fost prezentate operele: *Tosca, Trubadurul, Don Pasquale* și opereta *Silvia,* la Focșani: *Cavaleria rusticană, Paiațe,* și opereta *Mamzelle Nitouche,* iar la Tecuci de un interes deosebit s-au bucurat spectacolele de estradă și operetă.

De un real folos, în scopul lărgirii orizontului interpretativ al soliștilor, va fi și schimbul de experiență cu Teatrul muzical din Constanța. Cele două instituții își propun să reprezinte lucrări noi pentru publicul celor două orașe.

Actuala stagiune va înregistra noi puneri în scenă a operelor *Freischütz,* de Weber, și *Motanul încălțat* de Cornel Trăilescu. În reluări simțitor îmbunătățite vor figura operetele *Văduva veselă* de Lehar și *Liliacul* de Johann Strauss. Și ansamblul de estradă își va îmbogăți repertoriul prin cele două premiere: *Bună seara, veselie* și *Varietăți 1965.*

Un spectacol de ținută artistică pe care am avut prilejul să-l urmărim de curînd a fost acela cu opera *Bărbierul din Sevilla.* Întregul ansamblu, soliștii, corul și orchestra s-au străduit să prezinte un spectacol unitar, de bună calitate. Chiar de la primele acorduri ale uverturii, dirijorul Gabor Kiss a reușit să imprime ritmul, finețea și antrenul caracteristice stilului rossinian. Din distribuție am remarcat pe baritonul Vasile Martinoiu (în rolul lui Figaro) cu bogate resurse vocale și inteligent joc de scenă, pe Elena Patrichi-Codruț (în rolul Rosinei) soprană cu o voce de coloratură admirabilă, strălucitoare în registrul acut. În celelalte roluri Cornel Sava (Don Bartolo), Sanda Mărgărit (Marcelina) au avut frumoase realizări, în special aceasta din urmă în expresiva arie din ultimul act. Nepotrivit distribuit în rol ni s-a părut Cornel Mărgărit (în rolul contelui Almaviva). Cu toate străduințile sale el nu a putut face față în genere țesăturii vocale destul de dificile a rolului interpretat.

Luat în totalitate, spectacolul s-a menținut la un nivel corespunzător încununînd munca depusă de întregul colectiv.

Discuțiile fructuoase avute cu directorii celor două instituții, cu dirijorii permanenți, cu diferiți conducători și instructori ai formațiilor artistice de amatori ce activează în cadrul marilor uzine, fabrici, întreprinderi din orașele Galați și Brăila, ne-au relevat aspecte interesante ale mișcării muzicale, în genere, din cele două orașe vizitate, stadiul artistic superior la care se prezintă aceste colective.

SILVIAN GEORGESCU

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Cuprinsul

Pag.

VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

La deschiderea activității de cenacluri 1

CENTENARUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI SUPERIOR ARTISTIC

Festivități dedicate evenimentului 3

DIN COMUNICĂRILE SESIUNII ȘTIINȚIFICE A CONSERVATORULUI „CIPRIAN PORUMBESCU"

Ovidiu Varga

Gîndirea filozofică și estetică a lui George Enescu 6

George Pascu

Dialectica generalului și particularului în evoluția formelor muzicale 16

Dragoș Tănăsescu

Dinu Lipatti critic muzical și pedagog 23

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

Viorel Cosma

25 de ani de la moartea lui Gheorghe Folescu 29

Elena Joja

Note 31

DE PESTE HOTARE

Vasile Donose

Succesul orchestrei Radiotelevizunii în R.P. Ungară 32

Lajos Pinter

Săptămînile muzicale ale Budapestei 34

L. V. Danielevici

Dmitri Kabalevski la 60 de ani 35

Al. Șumski
Instantaneu muzical elvețian 36

★

Din presa elvețiană 37

Marcela Andrlova
110 ani de la nașterea lui Janacek 38

SPECTACOLE — CONCERTE
MANIFESTĂRI CU PRILEJUL
CENTENARULUI CONSERVATORULUI

Smaranda Georgescu
Seri de operă 40

D. Brașoveanu
Recitaluri 41

Dinu Petrescu
Concerte simfonice 42

Iosif Herțea

Ansamblul de cîntece și dansuri din Phenian 45

DIN ȚARĂ

Emil Dragea
Cluj 46

Silvian Georgescu
Galați 47

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

APARE LUNAR

Telefon : 15.21.19 și 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 24, raion 16 Februarie.

I. P. I. — c. 4793 | 24.164 | LEI 5